

estudis **escènics**

DOSSIER: TEATRE I CIUTAT. ESCENOGRAFIES PREEXISTENTS

EDITORIAL ● **DOSSIER** · *Al refugi, a l'edifici i a la intempèrie. Quatre casos de reciclatge en l'arquitectura teatral* · Tomás Ivan ALCÁZAR SERRAT ● *Teatre i arquitectura a Palma* · Guillem ALOY ● *Desgarros urbanos como potenciales teatrales preexistentes: el Proyecto Arnau* · Kyriaki CRISTOFORIDI ● *Els teatres de la ciutat de Barcelona i l'art comunitari: una aproximació* · Ricard GÁZQUEZ ● *Creación del lugar desde el palimpsesto urbano* · Kathrin GOLDA-PONGRATZ ● *Matadero Madrid: ruina moderna, ciudad de las artes* · Elva Araceli GONZÁLEZ JUÁREZ ● *Cartografía de la arquitectura teatral: catálogo de los espacios escénicos de Berlín* · Bri NEWSELY ● *La localització espacial de l'activitat teatral. Una anàlisi a partir del cas de Barcelona* · Daniel PAÜL I AGUSTÍ ● *Què té el carrer? Dimensions d'un hàbitat creatiu* · Oriol MARTÍ SAMBOLA ● *Los proyectos site-specific del Teatro Potlach: la ciudad como escenografía y como dramaturgia* · Vincenzo SANSONE ● *Parlar com a acte d'autoempoderament: instal·lació teatral i dispositiu de mediació tècnica al museu. Numax-Fagor-Plus, de Roger Bernat* · Christina SCHMUTZ ● *El tercer espai de l'arquitectura teatral. Entre l'escenari i la ciutat* · Francesca SERRAZANETTI ● **TEORIA** · *Moving objects ¿Qué mueve a quién? ¿Quién mueve qué?* · Constanza BRNČIĆ ● *Algunes qüestions sobre la relació de Fabià Puigserver amb Polònia* · Ivan GARCIA SALA ● *El desconocimiento de la participación como acto de resistencia poética: introducción al manifiesto de la compañía FFF, The Friendly Face of Fascism* · Carmen PEDULLÀ ● *Manifests are meant to clear the air and challenge - ningú no té dret a obeir* · Christina SCHMUTZ

● **DOCUMENTS DOSSIER** · *Teatralitats contemporànies entre l'espai privat i l'espai públic. L'experiència d'allò unheimlich* · Davide CARNEVALI ● *Lluèrnia, escenografies de llum i foc a l'espai públic* · Pep FARGAS ● *La ciutat com a escenari a Rimini Protokoll: una conversa amb Helgard Haug* · Guillem ALOY ● *interActuar con la arquitectura* · Anna HOHLER ● **ALTRES DOCUMENTS** · *FFF: The Friendly Face of Fascism. Per una estètica dels dispositius* · Roger BERNAT i Roberto FRATINI

Institut del Teatre



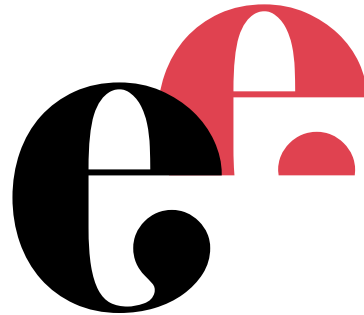
Diputació
Barcelona

ENGLISH VERSION INCLUDED

44

DESEMBRE DE 2019

QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE



estudis **escènics**

DOSSIER: TEATRE I CIUTAT.
ESCENOGRAFIES PREEXISTENTS

Institut del Teatre



ESTUDIS ESCÈNICS. QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

DIRECCIÓ: Carles Batlle

EDICIÓ: Lluís Hansen

TRADUCCIONS I CORRECCIONS: Pere Bramon, Neil Charlton, Marta Borrás

CONSELL DE REDACCIÓ: Davide Carnevali, Enric Gallén, Diana González Martín, Sharon Feldman, Silvia Ferrando, Roberto Fratini, Víctor Molina, Antoni Ramon, Bàrbara Raubert, Anna Solanilla, Anna Valls

COMITÈ CIENTÍFIC: Denise Boyer, Université Paris-Sorbonne; Àlex Broch, Institut del Teatre; Joan Casas, Institut del Teatre; Jordi Coca, Institut del Teatre; Joseph Danan, Universitat Sorbonne Nouvelle - Paris III; Gino Luque, Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP); John London, Universitat Queen Mary de Londres; Juan Mayorga, Universitat Carlos III; Biel Sansano, Universitat d'Alacant

Amb el suport tècnic de Ferran Adelantado.

ESTUDIS ESCÈNICS INSTITUT DEL TEATRE

Plaça Margarita Xirgu, s/n
08004 Barcelona

edicio.estudisescenics@institutdelteatre.cat
estudisescenics.institutdelteatre.cat (normes de publicació OJS)

© Dels autors

PRIMERA EDICIÓ: desembre de 2019

DISSENY I MAQUETACIÓ: Txeni Gil

DIPÒSIT LEGAL: B 10888-1983

ISSN: 2385-362X

IMATGE DE LA COBERTA: Escenari de la mostra de tallers de Commedia dell'Arte.
Institut del Teatre, juny de 2016

Estudis Escènics no es fa responsable de les opinions expressades
en els articles signats.

sumari

DOSSIER: TEATRE I CIUTAT. ESCENOGRAFIES PREEXISTENTS / DOSSIER: THEATRE AND CITY. PRE-EXISTING SCENOGRAPHIES

EDITORIAL / EDITORIAL

- 6** Carles BATLLE
Editorial
Editorial p. 300

DOSSIER / DOSSIER

- 9** Tomás Ivan ALCÁZAR SERRAT
Al refugi, a l'edifici i a la intempèrie. Quatre casos de reciclatge en l'arquitectura teatral
In the Refuge, the Building and Outdoors. Four Cases of Recycling in Theatre Architecture p. 303
- 32** Guillem ALOY
Teatre i arquitectura a Palma
Theatre and Architecture in Palma p. 326
- 46** Kyriaki CRISTOFORIDI
Desgarros urbanos como potenciales teatrales preexistentes: el Proyecto Arnau
Urban Ruptures as Pre-Existing Potentials of Theatre: The Arnau Project p. 340
- 59** Ricard GÁZQUEZ
Els teatres de la ciutat de Barcelona i l'art comunitari: una aproximació
The Theatres of the City of Barcelona and Community Art: An Approach p. 353
- 77** Kathrin GOLDA-PONGRATZ
Creación del lugar desde el palimpsesto urbano
Place-making from the Urban Palimpsest p. 371

93 Elva Araceli GONZÁLEZ JUÁREZ
Matadero Madrid: ruina moderna, ciudad de las artes
Matadero Madrid: Modern Ruin, City of the Arts p. 386

114 Bri NEWSELY
Cartografía de la arquitectura teatral: catálogo de los espacios escénicos de Berlín
Theatre Architecture Mapping: Catalogue of Berlin Performing Spaces p. 406

133 Daniel PAÜL I AGUSTÍ
La localització espacial de l'activitat teatral. Una anàlisi a partir del cas de Barcelona
Spatial Location of Theatre Activity. An Analysis Based on the Case of Barcelona p. 425

149 Oriol MARTÍ SAMBOLA
Què té el carrer? Dimensions d'un hàbitat creatiu
What Does the Street Have? Dimensions of a Creative Habitat p. 441

157 Vincenzo SANSONE
Los proyectos site-specific del Teatro Potlach: la ciudad como escenografía y como dramaturgia
The Site-Specific Projects of Teatro Potlach: The City as Set Design and Dramaturgy p. 450

180 Christina SCHMUTZ
Parlar com a acte d'autoempoderament: instal·lació teatral i dispositiu de mediació tècnica al museu. Numax-Fagor-Plus, de Roger Bernat
Speaking as an Act of Self-Empowerment: Theatre Installation and Technical Mediation Device in the Museum. Numax-Fagor-Plus, by Roger Bernat p. 472

192 Francesca SERRAZANETTI
El tercer espai de l'arquitectura teatral. Entre l'escenari i la ciutat
The Third Space of Theatre Architecture. Between the Stage and the City p. 485

TEORIA / THEORY

204 Constanza BRNČIĆ
Moving objects
¿Qué mueve a quién? ¿Quién mueve qué?
Moving objects
What moves whom? Who moves what? p. 497

211

Ivan GARCIA SALA

Algunes qüestions sobre la relació de Fabià Puigserver amb Polònia

Some Issues Concerning Fabià Puigserver's Relationship with Poland p. 504

232

Carmen PEDULLÀ

El desconocimiento de la participación como acto de resistencia poética: introducción al manifiesto de la compañía FFF, The Friendly Face of Fascism

The Ignorance of Participation as an Act of Poetic Resistance: Introduction to the Manifest of the Company FFF: The Friendly Face of Fascism p. 525

240

Christina SCHMUTZ

Manifests are meant to clear the air and challenge - ningú no té dret a obeir

Manifests Are Meant to Clear the Air and Challenge - Nobody Has the Right to Obey p. 533

DOCUMENTS DOSSIER / DOSSIER DOCUMENTS

250

Davide CARNEVALI

Teatralitats contemporànies entre l'espai privat i l'espai públic. L'experiència d'allò unheimlich

Contemporary Theatricalities between the Private Space and the Public Space. The Experience of What Is Unheimlich p. 543

270

Pep FARGAS

Lluèrnia, escenografies de llum i foc a l'espai públic

Lluèrnia, Light and Fire Scenographies in the Public Space p. 563

279

Guillem ALOY

La ciutat com a escenari a Rimini Protokoll: una conversa amb Helgard Haug

The City as Stage in Rimini Protokoll: A Conversation with Helgard Haug p. 572

287

Anna HOHLER

interActuar con la arquitectura

interActing with Architecture p. 580

ALTRES DOCUMENTS / OTHER DOCUMENTS

295

Roger BERNAT, Roberto FRATINI

FFF: The Friendly Face of Fascism. Per una estètica dels dispositius

FFF: The Friendly Face of Fascism. For an Aesthetics of Devices p. 588

299

ENGLISH VERSION

Carles BATLLE. Director

editorial

El dossier principal del número 44 d'*Estudis Escènics*, següent volum de la nova època (digital) de la revista, se centra en la complexitat de les relacions entre **Teatre i Ciutat**. En aquest sentit, el dossier recull ponències i comunicacions vinculades al simposi associat (Teatre i Ciutat: escenografies pre-existents),¹ que va tenir lloc a l'Institut del Teatre l'octubre de 2018: s'hi van estudiar els vincles entre teatre, arquitectura i societat, però també es va reflexionar sobre la potencialitat dramaturgica de la ciutat.

A les metròpolis contemporànies, les architectures teatrals o bé esdevenen *actors* de transformació urbana o bé es converteixen en construccions indiferents a l'entorn. Sigui com sigui, els edificis teatrals sempre estan en consonància amb una determinada construcció social. Però no només els edificis teatrals (entesos com a architectures projectades ja de bon inici per a la representació); en l'actualitat, també hem de considerar tots aquells espais *trobats* —i usats com a escenari d'actes performatius— que actuen d'agent revitalitzador de la vida ciutadana (i que permeten redescobrir la mateixa ciutat). S'obre, doncs, un nou marc de trobada entre artista i societat. Aquest marc gairebé sempre modifica el rol tradicional de l'espectador, que sovint passa a tenir una presència determinant en l'esdeveniment.

Observar la disposició de tots els espais teatrals a la ciutat —siguin concebuts *com a tals* o usats *com a tals* ocasionalment— permet captar la capacitat estructuradora del fet teatral.

S'agrupen dins la perspectiva més arquitectònica i urbanística (relació entre el teixit urbà, el lloc teatral i la construcció social) els articles d'Ivan Alcázar (Barcelona), Guillem Aloy (Palma de Mallorca), Kyriaki Cristoforidi (Barcelona. Teatre Arnau), Bri Newesely (Berlín) i Daniel Paül (Barcelona). En un sentit paral·lel, Kathrin Golda-Pongratz reflexiona sobre el concepte de superposició i palimpsest quan parlem de *reconstrucció* semàntica d'aquells indrets urbans que han estat usats com a llocs teatrals. I Oriol Martí

1. A l'enllaç <https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposio18> podeu consultar el programa, els vídeos de les ponències, així com material complementari del simposi.

ens parla del carrer com d'un «hàbitat creatiu». Finalment, tenim algunes anàlisis vinculades a experiències ben concretes. Així, per exemple, Elva Araceli González (Madrid. Matadero), Ricard Gàzquez (Barcelona. Art comunitari) o Vincenzo Sansone (Itàlia. Teatro Potlach).

Ja fora de dossier, en l'apartat de «Teoria» es recullen dos articles d'interès. Un de Constanza Brnčić sobre la pràctica performativa *Moving Objects* i un altre d'Ivan Garcia sobre la relació de Fabià Puigserver i Polònia. En aquest mateix apartat, hi trobareu dues aportacions sobre el «manifest» de la companyia FFF (The Friendly Face of Fascism), una de Carmen Pedullà i una altra de Christina Schmutz. El manifest també el publiquem en una nova versió actualitzada a l'apartat de «Documents».

Aquest darrer apartat (que recull propostes diverses no sotmeses a avaluació i índexació) reuneix materials diversos (com ara manifestos, converses, rapports, etc.). Enguany les propostes són de Davide Carnevali, Pep Fargas (Lluèrnia), Guillem Aloy (Rimini Protokoll) o Anna Hohler.

Esperem, un cop més, que tot plegat sigui del vostre interès.



dos- sier

TEATRE I CIUTAT.
ESCENOGRAFIES PREEXISTENTS

Al refugi, a l'edifici i a la intempèrie. Quatre casos de reciclatge en l'arquitectura teatral

Tomás Ivan ALCÁZAR SERRAT

Observatori d'Espais Escènics. UPC-ETSAB
docus24@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Arquitecte i Màster en Teoria i Història de l'Arquitectura per l'ETSAB-Universitat Politècnica de Catalunya. Doctorand a l'ETSAB-UPC. Col·laborador de l'Observatori d'Espais Escènics <www.espaciosescenicos.org>. Redactor del PRAEC - Projecte de Recerca de les Arts Escèniques Catalanes. Col·laborador i investigador en diverses entitats, projectes i publicacions de recerca i crítica arquitectònica, cultural i d'arts escèniques (LiquidDocs, Federació d'Ateneus de Catalunya, DDDarq.cat, entre altres).

Resum

L'article es fixa en quatre casos de l'àrea de Barcelona d'edificis i equipaments culturals amb sala de teatre, que en el període dels darrers vint anys reciclen i rehabiliten antics locals ateneístics, associatius i expositius. Es proposa un primer estudi comparatiu entre ells, amb una anàlisi que es duu a terme tenint en compte el tractament en cada cas d'aspectes arquitectònics, urbanístics, patrimonials, artístics, normatius, participatius. L'anàlisi fa una primera avaluació del grau de complexitat assolible mitjançant la confluència dels diversos temes, escales i disciplines: de la ciutat a l'edifici, de l'edifici a l'escenari, de l'escenari a la sala d'assaig i l'obrador. S'ofereix així un ventall de respostes diverses a la qüestió de si aquesta complexitat i aquesta coherència multidisciplinària es poden programar, projectar i implementar, o bé és fruit d'una conjuntura fortuïta i excepcional.

La metodologia de la recerca es basa en entrevistes als agents implicats (arquitectes, coordinadors, gestors i creadors), en el treball de camp als edificis estudiats, en la consulta dels projectes arquitectònics, i en la cerca en arxius i hemeroteca dels projectes i programes culturals d'entitats i col·lectius gestors. L'enfocament de la recerca es proposa posar en relació els àmbits al voltant de l'arquitectura original i els projectes, amb l'activitat teatral i el programa estètic i artístic. De la relació entre aquests àmbits, que té en compte la funció performativa de l'arquitectura, emergeixen matisos, reinterpretacions i límits diversos pel que fa als temes de l'obsolescència, la restauració, la conservació i el patrimoni.

Paraules clau: arquitectura teatral, reciclatge arquitectònic, patrimoni, restauració, obsolescència, sala Beckett, L'Artesà del Prat, Lleialtat Santsenca, teatre Lliure

Tomás Ivan ALCÁZAR SERRAT

Al refugi, a l'edifici i a la intempèrie. Quatre casos de reciclatge en l'arquitectura teatral

Introducció

Els edificis analitzats tenen trets en comú: es troben a l'àrea de Barcelona, han estat el local d'una entitat associativa històrica (de tipus ateneístic o cooperatiu), mantenen unes sinergies identificables amb els contextos (carrer, barri i àrea urbana) i han d'afrontar una transformació de reciclatge en una etapa de la seva història. En el moment de la intervenció es redefineix el projecte cultural de l'entitat, es reavaluen els objectius i la tasca de la companyia o col·lectiu que gestionarà el nou equipament, i es recicla i es reforma l'arquitectura de l'edifici. En fer-ho, es posen a prova les estratègies projectuals dels arquitectes autors de la reforma. Aquestes estratègies s'enfronten i assimilen nous paradigmes i revisions de conceptes i temes arquitectònics i teatrals, com ara el simbolisme de l'edifici teatral i la seva permeabilitat amb l'entorn; la funció representativa de l'arquitectura i el seu desplegament material, amb l'edifici com a *work-in-process*; les arts escèniques en transició, des de la il·lusió i la ficció cap a la «presentació» i la «realització escènica»; la «descodificació» dels equipaments de creació i la seva arquitectura, especialment en els casos d'intervenció en el patrimoni.

Michel Foucault va incloure, en una conferència pronunciada el 1967, el teatre (l'edifici teatral) entre les heterotopies, perquè el considerava un «espai altre» i un «contraemplaçament». Com a heterotopia, el teatre seria així un espai capaç de «juxtaposar en un únic lloc real diversos espais, i diverses ubicacions que s'exclouen entre si» (Foucault, 1978: 7). Foucault caracteritza les heterotopies associant-les als «talls de temps» i, per trobar-se «fora del temps», aquestes serien inaccessibles a la «mossegada» del temps. Així, les heterotopies basteixen i inclouen en el seu interior espais d'il·lusió i de clausura, i configuren un àmbit replegat sobre si mateix. Un indret diferenciat i contraposat al seu context, en una relació impermeable o d'accés codificat i ritual respecte al seu entorn. Però, de quina manera varia aquesta heterotopia quan la tipologia teatral dona pas a altres tipus d'edificis i d'espais, que combinen el component d'alteritat i diferència, ara amb una imbricació amb

el real i la ciutat? Quan els teatres ja no són «només» teatres, i passen a ser uns equipaments amb funcions i activitats més àmplies i variades (que sumen la creació i la formació a l'exhibició, per exemple), de quina manera aquest caràcter heterotòpic es manté, o es gradua? De quina manera l'heterotopia varia la seva funció, seguint el discurs de Foucault, i passa de denotar un espai d'il·lusió i de clausura a denotar un espai «de realitat» intensificada, o un espai contextualitzat amb l'entorn? I com, en aquest canvi de funció, l'arquitectura d'aquests espais participa en el procés, els obre i els fa més permeables respecte al seu context social i urbà?

Plantejant la possibilitat del paral·lelisme entre l'obra d'arquitectura i l'obra de teatre cal comprovar si, aquesta variació de l'edifici teatral com a heterotopia, pot tenir una relació amb el canvi o gir que en les darreres dècades han experimentat les arts escèniques. Ens referim aquí al «gir performatiu» que, a partir de 1960 i 1970, va renovar el teatre amb propostes que anaven fent aparèixer una sèrie de línies de treball que situaven la representació teatral ja en el terreny de la «realització escènica» (Fischer-Lichte [2004], 2011). El teatre, en una etapa postdramàtica (Lehmann [1999], 2013), va transformar i sacsejar l'escena i la dramaturgia per donar-li una nova via de sortida, ja com a art escènica expandida i ramificada (Sánchez, 2008), tot refusant la «clausura significant» (Sánchez, 2007: 282) de l'«espectacle» i de l'espai que l'acollia. Aquestes transformacions donen peu a una qüestió: la «producció performativa de la materialitat» (Fischer-Lichte [2004], 2011: 155) que caracteritza aquesta nova escena, té un paral·lel en l'arquitectura dels edificis que contenen aquests espais escènics? I, si és així, de quina manera els arquitectes i altres agents que intervenen en la definició dels nous espais teatrals cerquen i troben noves formes que permetin i promoguin, si és el cas, les noves funcions de l'edifici?

Dos debats poden ajudar a ampliar aquest tema de la formalització de l'arquitectura per a l'ús teatral, en relació amb els continguts socioculturals, creatius i estètics. El primer tracta de les pràctiques culturals i dels espais i condicionants que els acullen. Ens referim al debat que aporta Fabrice Lextrait, com a coordinador de l'equip encarregat de cercar, inventariar i analitzar els nous espais de creació i de la cultura en territori francès, entre els anys 2000-2002, en l'informe anomenat *Les nouveaux territoires de l'art* (Lextrait, 2004). Lextrait es fixa en els «*friche*» (tallers artístics en espais industrials en desús) i en altres espais «informals» per a la creació, i enumera algunes mancances de les institucions i dels espais culturals tradicionals. Reconeix, amb això, la necessitat que hi ha de promoure la vivacitat creativa i la innovació cultural, així com l'acció de «desinstitucionalitzar, desconstruir, descodificar» pràctiques, espais i organigrames (Ajuntament de Barcelona, 2008: 9). Prenent aquest fil, proposem provar de veure en els quatre casos tractats de quina manera aquesta desinstitucionalització dels equipaments, la desconstrucció de les formes arquitectòniques i la tipologia teatral, i la descodificació dels organigrames dels contenidors culturals, s'han dut més o menys lluny.

El segon debat és més acotat a l'espai arquitectònic i teatral, i el planteja Antoine Vitez (qui el 1972 va fundar el Théâtre des Quartiers d'Ivry i

hi va iniciar els cursos als Ateliers d'Ivry) el 1978 a l'article «L'abri ou l'édifice» (Vitez [1978], 2012). Vitez defensa en aquest article les possibilitats i potencialitats amplíssimes que hauria de contenir i promoure l'espai teatral i l'edifici del teatre. En canvi, assegura Vitez, en intervenir en la reforma d'edificis per al teatre, sovint l'arquitectura i l'arquitecte reprimeixen i homologuen les necessitats, i adotzenen i normalitzen els espais: «Finalment, només existeixen dos tipus de teatre; el refugi i l'edifici. En el refugi podem inventar-nos espais d'oci, mentre que l'edifici imposa d'entrada una posada en escena». (Vitez [1978], 2012.) L'article de Vitez compara l'edifici teatral tradicional («l'edifici»), amb un altre contenidor, que anomena «refugi». El «refugi» seria aquell edifici preexistent, amb una vida i una funció diverses i anteriors a la de la seva funció teatral el qual, habilitat, permetria un aixopluc —sense tantes constriccions en les formes— per a desplegar-hi activitats més àmplies, lliures i diverses. La pregunta que ens plantejarem, seguint aquesta diferència proposada per Vitez, és la dels viaranys que haurà de seguir el projecte d'arquitectura de reforma i reciclatge d'espais per al teatre. Proverem de detectar de quina manera resolen els projectistes la intervenció de reciclatge arquitectònic per mantenir, en els «edificis» teatrals, la llibertat i la disponibilitat pròpies del «refugi».

La sala Beckett al Poblenou

La sala Beckett va ser inaugurada el 1989 al barri de Gràcia de Barcelona, i des de l'any 2007 es va veure immersa en un procés judicial que finalment va fer necessari que busqués una altra seu. El 2009 l'Ajuntament de Barcelona li va cedir l'edifici de l'antiga Cooperativa Pau i Justícia, al carrer Pere IV del Poblenou, en desús des de feia alguns anys. Es tracta d'un carrer de traça antiga, excèntrica i estranya a la quadrícula de Cerdà, en un barri, el Poblenou, que en tots els anys de desplegament dels plans del districte 22@ ha anat transformant-se: s'han esborrat traces i s'han enderrocat fàbriques, la qual cosa ha deixat un paisatge amb capítols de desolació i amb profusió de solars buits, mentre esperen edificis nous. En aquest sentit, els veïns del carrer Pere IV asseguren que l'any 2017 «400 dels 1.000 locals i solars de l'Eix estaven buits o abandonats» (CON-FAVC, 2017).

L'edifici de l'antiga Cooperativa Pau i Justícia té dues plantes i va ser construït el 1924. Constava d'una drogueria i un magatzem de queviures, i a la planta primera d'un cafè, el teatre i l'escola de la cooperativa. El concurs de projectes d'arquitectura del 2011 per a la reforma de l'edifici de la cooperativa i la seva transformació en la nova seu de la sala Beckett el guanya la proposta dels arquitectes Ricardo Flores i Eva Prats. A causa del context de crisi econòmica i per la manca del suport financer institucional previst, el trasllat de la Beckett a l'edifici del Poblenou s'inicia per etapes, i ha de modificar significativament el projecte del concurs, reduïnt-ne la superfície i el programa funcional. Després d'una primera fase de reforma parcial, l'estiu del 2013 es posa en marxa l'activitat a l'edifici, amb els cursos de L'Obrador Internacional de Dramatúrgia. El novembre del 2016 s'inaugura la nova sala Beckett.



1. La sala Beckett del Poblenou en obres. © Adrià Goula.

El projecte arquitectònic de Flores i Prats parteix d'unes preocupacions arquitectòniques relacionades també amb qüestions cabdals de l'àmbit del teatre, l'espai escènic i la dramaturgia. Per exemple, podríem relacionar les premisses d'aquest projecte de reforma amb la inquietud de Peter Brook sobre si l'home pot existir sense un fons (Lecat; Todd, 2003: 115-117; trad. 2003), una qüestió central que també és ben present tant als espectacles de Brook com al teatre de Les Bouffes du Nord de París. La reflexió de Brook sobre l'espai per al fet escènic s'endinsa a qüestionar per què els teatres nous, i dissenyats de nova planta, no són adequats al seu propòsit. Sempre crític amb els espais moderns, dissenyats, neutres, convencionals i normativitzats, Brook es pregunta quin ha de ser el context per al cos humà, que és sempre el centre d'atenció del públic en qualsevol espai teatral. I seguidament s'interroga sobre si per fer de fons del cos humà és convenient un espai abstracte, neutre, o cal més aviat un fons viu, «real», amb materials trobats, si és millor eliminar l'artifici del decorat, tant en l'espai escènic com en l'arquitectura.

Els arquitectes Flores i Prats van escoltar amb atenció les idees i les indicacions de l'equip del teatre, com la del director de la Beckett, Toni Casares: «Normalment, els equipaments culturals grans tendeixen a donar una idea solemne de la cultura, a fer petites catedrals de la creació. Si us plau, defugim tant com puguem la solemnitat».¹ Caldria estar pendents de l'edifici mateix, respectar el seu pòsit, tractar-lo com un refugi capaç de seguir allotjant els seus fantasmes.

La reducció en el pressupost i el volum del programa va obligar a seguir una estratègia encara més austera i sensible al reciclatge i la conservació. La realitat material de l'edifici en què s'interveniva atresorava capes i capes d'història. I la pràctica dels arquitectes projectistes ja era, de fet, procliu a treballar a partir de les formes i els materials trobats. Així, els elements de l'edifici es reutilitzen, i els arquitectes els tracten amb voluntat de *bricoleurs*. Al llarg del procés i els seus temps morts, els arquitectes passen mesos

1. Extret d'una entrevista (inèdita) de l'autor amb Toni Casares, director de la sala Beckett. 8 d'agost del 2016.



2. Vestíbul de la sala Beckett del Poblenou. © Adrià Goula.

observant l'edifici i inventariant-ne els elements: mobiliari, fusteries, rajoles, decoracions, escales. El 2012 els documenten exhaustivament en un *Projecte de deconstrucció* (Flores; Prats, 2012), però no per conservar-los i mantenir-los intactes, ni per recuperar-los i tornar-los a un estat original, ideal o modèlic. Amb el projecte i la intervenció l'edifici es trasbalsa, moltes de les textures queden al descobert, es decapen superfícies i es ressituen elements. És talment com si un espetec, una explosió els hagués remogut, commogut, escampat i desplaçat.

A la nova sala Beckett, l'elegància homologada, fixada i reconeixedora d'algunes de les convencions i els elements del teatre a la italiana, com els velluts i els daurats, les butaques i les llotges, les escales cerimonials i els salons de miralls, l'arsenal d'elements d'una tipologia arquitectònica que Georges Banu ha explicat i definit (Banu, 1989) emergeixen trossejats, fragmentats, descompostos, projectats per tot l'edifici, desplaçats tant en la seva posició com en el seu significat. Alguns dels àmbits sorgeixen de la reinterpretació i la revisió de formes manllevades d'arquitectures del passat: el banc al racó de vellut del vestíbul com un eco provinent del cinema Skandia d'Asplund; la proliferació de capes, obertures i fragments al passatge-atri, que recorda el teatre Metropol de Jujol; els retalls i buits en balcons i dobles espais que remetent a la Casa Balboni de Carlo Scarpa; les textures i els cromatismes dels murs, inspirats en aquells de les cases de Pompeia... Amb els vells elements manipulats, les traces revisades i emergents, les geometries i els àmbits originals de l'edifici es densifiquen. Si bé és cert que, tal com escrivia Antoine Vitez, els «edificis» imposen d'entrada una posada en escena, mentre que als «refugis» la invenció d'espais és sempre més fàcil o factible (Vitez [1978], 2012), aquí els plecs, girs, intersticis i recessos, en una via intermèdia, han sabut reinventar les formes i enriquir una geometria anterior mitjançant la densificació i l'anisotropia, per tal de matisar l'ortogonalitat de les grans naus originals.

Tant en l'espai teatral com en l'arquitectònic, la conservació dels fantasmes del lloc va servir de conjur enfront d'alguns perills que assetgen les arquitectures d'equipaments culturals: la fredor institucional, l'asèpsia codificada



3. La sala Obrador a la sala Beckett del Poblenou. © Adrià Goula.

del que és nou, l'efecte irreal o destexturitzat de «virtualitat real» dels projectes anomenats icònics. En contra d'aquestes tres amenaces, els arquitectes pretenien atrapar l'aura de l'edifici, encara que no en un exercici de nostàlgia. En els primers mesos de la nova etapa, la cartellera de la sala Beckett al Poblenou acollí alguns espectacles plens de fantasmes i que jugaven amb els records i les variacions sobre el tema de la memòria, amb espectacles com *La desaparició de Wendy*, de Josep Maria Benet i Jornet, unes memòries fetes a miques, que combinen record i fantasia, espectacles com *El lugar donde rezan las putas... o que lo dicho sea*, de José Sanchis Sinisterra, on dos personatges beckettians entren en contacte amb l'inframón i una extraescena màgica, on el passat es recompon o projectes col·lectius com *Fantasmes (Històries de Pau i Justícia)*, l'obra del grup Peripècies amb direcció de Sergi Belbel, que documenta i teatralitza —en un espectacle d'escenes disperses, representat en diferents espais de l'edifici de l'antiga cooperativa— la memòria dels cooperativistes de l'entitat Pau i Justícia, els antics habitants de l'edifici.

Es pot plantejar un paral·lelisme entre part de les estratègies del projecte dels arquitectes Flores i Prats —anàlisi i inventari, bricolatge i *collage*, desplaçament i transformació, descomposició i cohesió— i certes estratègies i eines dramàtiques del fundador d'El Teatro Fronterizo i de la mateixa sala Beckett, José Sanchis Sinisterra. Sense que existeixi una relació d'inspiració, imitació ni referència, es poden trobar relacions i paral·lelismes entre les estratègies arquitectòniques de la reforma, i els recursos literaris i dramàtics del dramaturg en aquesta etapa del primer Teatro Fronterizo. Per exemple, en una primera etapa de la seva trajectòria amb el Teatro Fronterizo, Sanchis Sinisterra entenia la institució del teatre com «una forma particular de la teatralitat», només una de les moltes possibles, tal com s'assenyala el 1977 als *Plantejaments fundacionals* de la companyia (Sanchis Sinisterra

[1980], 2009). Sanchis Sinisterra pretenia «revisar i qüestionar, a través de la pràctica, els components de la teatralitat, investigar-ne les manifestacions en dominis diferents del teatre, en tradicions alienes al discurs estètic de la ideologia dominant, en zones frontereres de l'art i la cultura» (Sanchis Sinisterra [1980], 2009). L'autor teatral recuperava fragments de textos, i analitzava, seleccionava, manipulava, transformava, capgirava i recomponia els materials amb què treballava. Feia esclatar els elements d'un text, i per no deixar els espectadors perduts, o a la intempèrie, en un segon moment els dotava de cohesió. En relació amb aquest plantejament, els arquitectes Flores i Prats emprenen cada nou projecte —i la nova Beckett al Poblenou no és una excepció— com una oportunitat de comprovar les arquitectures preexistents, i l'«arquitecturalitat» potencial del lloc de la intervenció. És aquesta actitud la que obre la porta a resultats inesperats, a formes i espais insòlits, allunyats del que dicta la tipologia i la tradició. D'altra banda, Sanchis Sinisterra explorava la teatralitat dels textos literaris treballant en «narratúrgies» (Sanchis Sinisterra, 2012), en textos dramàtics (com *Ñaque*) que es componien a partir de materials d'al·luvió. Flores i Prats proven, a la reforma de la cooperativa del Poblenou, de recollir, desplaçar i descompondre i recompondre formes anteriors, tant les del mateix edifici com altres d'altres llocs i moments de la història de l'arquitectura. D'aquesta manera, experimenten de nou amb el vell, i obren un plec transitant per les fronteres de les arts i de l'autoria.

L'Artesà, del Prat de Llobregat

L'enderroc del teatre de L'Artesà, del Prat de Llobregat, l'octubre del 2017, després de molts anys tancat i sota titularitat municipal, va ser un esdeveniment agreujat pel fet que va ser el mateix Ajuntament el promotor de la demolició del vell edifici teatral, per tal de, aprofitant part del conjunt, construir un nou equipament teatral. I perquè tot es féu, segons molts pratencs, des de la manca de rigor i la unilateralitat, contra la transparència i sense la participació ciutadana. En contra d'aquesta decisió institucional, la campanya a favor de la reforma, la rehabilitació i la recuperació de l'edifici com a equipament teatral es va articular, al llarg dels darrers anys, a través de la plataforma Aturem l'enderroc, Salvem L'Artesà, que va prendre el relleu a altres campanyes anteriors: la campanya «Salvem L'Artesà» del 1982 a la publicació *Delta*, o les campanyes posteriors dels Amics del Prat.

La desaparició (planificada) del teatre de L'Artesà es pot contextualitzar com un capítol més de la història local recent, la culminació d'una pràctica expansiva, destructora i constructora, que ha dut associada l'eliminació del patrimoni i de les traces històriques al municipi i el seu entorn, el retrocés de les terres agrícoles i els espais naturals i el desplegament del Pla Delta. Al Prat, a part de L'Artesà, en les darreres dècades han anat desapareixent moltes de les masies (Ramos, 2014) i la llista del patrimoni desaparegut o degradat és llarga. Inclou, entre altres casos menys publicitats, el de l'edifici de l'escorxador, projectat el 1918 pel mateix arquitecte de L'Artesà: un edifici també singular i interessant, que igualment passà molts anys sota titularitat pública, en aquest cas fent funcions de garatge i magatzem dels serveis



4. L'Artesà del Prat de Llobregat el 1919. Fototípia Thomas. Fons Joan Puigmalet.

municipals de neteja. L'escorxador fou enderrocat per construir-hi un edifici solemne i faraònic, l'equipament cultural Cèntric, inaugurat el 2010.

L'Artesà era el patrimoni arquitectònic més valuós del Prat: al bell mig de l'Eixample de 1916, es tractava d'un edifici modernista del 1919 de l'arquitecte Antoni Pascual i Carretero, que combinava diferents volums amb cobertes diferenciades. El teatre n'era la principal, i tenia peces veïnes menors com el vestíbul i el bar, que es conserven parcialment. L'edifici original de L'Artesà el componien sòbries façanes de maó, i la sala del teatre estava coberta amb enormes voltes ceràmiques que eren un exemple singular de la «construcció tibada» (Martorell, 1910: 119), un sistema estructural típicament català, que s'ha anat extingint per la desprotecció i la progressiva desaparició de tants altres edificis històrics. Al llarg dels darrers anys, l'Ajuntament havia emprès la campanya informativa (i propagandística) «L'Artesà de tots», havia llogat l'edifici, i es comprometé a una inversió en millores (que no complí), proment desbloquejar la situació de L'Artesà i anunciant un procés participatiu (que no es dugué a terme). El 2003 comprà l'edifici, i abans i després d'aquesta data encarregà una sèrie d'informes tècnics (De Solà Morales; Dilmé; Fabré, 2000) i, més tard, catalogà de forma parcial l'edifici, obrint la porta a les intervencions dràstiques i irreversibles posteriors.

Amb unes bases que acceptaven aquestes regles del joc, el 2014 es convoca un concurs d'arquitectura, amb cinc propostes finalistes entre les quals guanya la proposta de Forgas Arquitectes en col·laboració amb Bosch/Sánchez/Nogués. Les propostes mostren diverses variacions sobre el tema de la solució que l'Ajuntament promou respecte a l'edifici, tal com assenyalen els regidors als mitjans (El Prat Ràdio, 2015): eliminar la part principal del teatre, perquè no s'adequa al tipus d'equipament que asseguren que el Prat necessita. El concurs, en lloc de respectar i adaptar la integritat del conjunt de volums, persegueix una arquitectura homologada, un nou equipament



5. Sala i escenari de L'Artesà, avui desaparegut. © La Riuada.

més gran i sens dubte més ben equipat (Ajuntament del Prat de Llobregat; BISSAP, 2016). La proposta guanyadora és valorada pel jurat, que considera que és la que més s'adiu amb el programa funcional i —malgrat la desaparició del volum i la sala del teatre original— amb la memòria de l'edifici original. El projecte conserva part de les façanes laterals de la sala i les mostra a través d'una galeria vidrada de dues plantes.

A partir del 14 de desembre del 2015, data de la primera assemblea de la plataforma Aturem l'enderroc, Salvem L'Artesà i de la redacció d'un manifest, la plataforma veïnal és molt activa, i duu la protesta als mitjans, als plens de l'Ajuntament, en debats i campanyes, als carrers, amb actes performatius com cercaviles reivindicatives i teatralitzacions de l'enterrament de l'edifici històric. La plataforma reclama punts com «la paralització del projecte, perquè representa l'enderroc de l'edifici de 1919; que es realitzin obres de rehabilitació, perquè no s'agregui l'estat de deteriorament [...] i, per últim, que sigui un procés participatiu el que decideixi finalment com ha de ser aquest teatre en un futur, tant en l'aspecte formal, tècnic i arquitectònic, com en la gestió d'usos» (Esplugues TV, 2017).

El ple municipal del 14 de desembre del 2016, on es va tractar l'«Aprovació inicial del projecte executiu del teatre de L'Artesà» (Ajuntament del Prat de Llobregat, 2016), ofereix una escena que acaba reunint bona part dels participants en el procés, i adversaris en la polèmica. En aquell ple coincideixen, com a l'acte final d'un sàinet, els arguments de la participació ciutadana, les voluntats i contradiccions dels representants polítics i la frustració dels ciutadans representats. La sessió es converteix en una protesta per part de molts veïns (convocats per Aturem l'enderroc, Salvem l'Artesà) contra els plans de l'Ajuntament, mitjançant pancartes, crits i petits actes de



6. Enderroc de L'Artesà del Prat. © Aturem l'enderroc, Salvem L'Artesà.

resistència passiva. Finalment, els veïns dissidents són desallotjats de la sala, i el ple de l'aprovació de l'enderroc se celebra a porta tancada. En diferents moments de la sessió plenària, la regidora d'Urbanisme assegura que el nou equipament que ha de substituir L'Artesà ha de servir per «situar el Prat en les primeres o segones posicions del nostre país, no gaire més avall, pel que fa als equipaments culturals de referència», i afirma que aquesta ha estat «la nostra obsessió». Abans de tancar la sessió, el tinent d'alcalde proclama que des de l'equip de govern consideren que el projecte és «molt respectuós amb el patrimoni» (Ajuntament del Prat de Llobregat, 2016).

Teatre Lliure

La Lleialtat sorgeix el 1892 com a cooperativa de consum de productes de primera necessitat, formada per un grup d'obrers veïns de Gràcia, i és una escissió d'una altra cooperativa de la vila, la de teixidors a mà (Biosca; Sanromà, 1992). La cooperativa s'estableix en una finca de l'actual carrer Montseny, i anys després de la seva fundació, després d'adquirir els terrenys del seu local, duu a terme unes obres i inaugura el nou edifici (del 1923), amb projecte de l'arquitecte A. Millás (Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona: AMCB- 12001_Q127_F0005651923_0005), al qual segueixen en els anys successius una sèrie de reformes de la façana i l'interior, que entre altres coses afegeixen una balconada interior en galeria sobre la sala del primer pis, que tindrà ús de teatre i sala de ball. A mitjan dècada de 1970, en un episodi ben conegut i estudiat, la cooperativa troba una via vàlida per a



7. Obres per al Teatre Lliure de Gràcia. © Arxiu Teatre Lliure.

la supervivència, el reciclatge i el relleu. Amb la fundació el 1976 del Teatre Lliure a la seva seu, l'edifici es converteix en un pol fonamental de proveïment de «béns culturals», en un nou generador i irradiador de cultura.²

Al Manifest fundacional del 1976 (Burguet *et al.*, 1987: 274-280), el col·lectiu del Lliure reconeix en el teatre independent el valor d'una «plataforma d'elements» que havia possibilitat una certa formació teatral sòlida i l'adquisició de l'ofici per part de la gent del teatre. El col·lectiu del Lliure assumeix la seva circumstància històrica, i si el públic és per a ells un element central, la importància del seu rol ha de tenir consegüentment una traducció explícita en diferents àmbits: des d'una nova disposició de l'espai teatral i escènic, fins a la formació d'una Associació d'espectadors (que es fundaria en una etapa posterior, el 1988). El públic passa a formar part tant de la vida del teatre com de l'escena: socialment el suporta i el reforça, espacialment s'hi introdueix, s'apropa als actors, i conceptualment s'hi incorpora en diferents graus.

El nou espai teatral, a partir de la reforma de l'antic teatre i sala de ball de la cooperativa, es configura doncs de manera que una nova relació públic-escena sigui possible. Treballant en gran part amb les seves pròpies mans en les obres que es van fer, tal com anys abans els socis obrers havien fet amb la construcció de la cooperativa original, i amb la finalitat d'aconseguir aquest «espai lliure», els membres de la nova cooperativa teatral adequen l'espai per possibilitar el teatre que s'hi farà: eliminen l'embocadura fixa de l'escenari a la italiana, però mantenen el petit escenari o entarimat existent. Al teatre de Gràcia, la gran pinta de fusta que travessava longitudinalment tota la sala seria, a la vegada, el dispositiu funcional i el símbol d'aquesta eliminació de fronteres en l'espai escènic, teatral, arquitectònic.

2. Informació extreta d'una entrevista realitzada per l'autor a Joaquim Gubern, al despatx de l'entitat graciense, al teatre Lliure de Gràcia, el dia 18 de juliol de 2012.

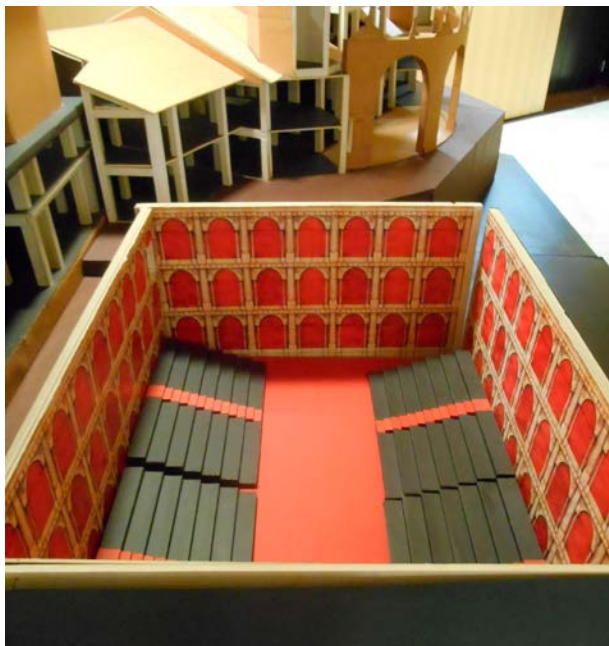


8. Roberto Zucco al Palau de l'Agricultura, 1993. © Ros Ribas, Teatre Lliure.

El Lliure tenia voluntat de teatre estable, i en molts aspectes prenia com a referent el Piccolo Teatro de Milà. La formació i les experiències artístiques anteriors quant a espai escènic de Fabià Puigserver, pal de paller del col·lectiu i ideòleg del teatre, són fonamentals per entendre aquesta remodelació, i també el posterior projecte de la segona seu del Lliure al Palau de l'Agricultura de Montjuïc. És especialment important la formació de Puigserver a Polònia la dècada de 1950, i el seu contacte amb propostes artístiques que també experimenten amb la renovació del dispositiu escènic i amb el rol i la situació espacial de l'espectador. Polònia és el context de propostes pioneres en aquest àmbit, que apareix i reapareix intermitentment en diferents etapes del segle xx, per exemple en l'obra del Teatre Reduta de Juliusz Osterwa, en «l'arquitectura d'escena» de l'arquitecte Jerzy Gurawski, amb les reflexions de Kantor sobre la problemàtica de la distància entre la platea i l'escena, i en la col·laboració d'Andrzej Pronaszko amb els Szyrkus, amb propostes de teatre sense espai específic per a l'escenari, i amb espais configurables amb plataformes mòbils i regulables.

La «lluita contra l'espai "a la italiana"» (Bueso, 1996: 51) és, com ja s'ha explicat en nombroses ocasions anteriorment, una de les primeres tasques de Fabià Puigserver, d'on provindran experiments, troballes i propostes posteriors. Puigserver sap fixar-se i sintetitzar experiències i innovacions com les de Luca Ronconi (*l'Orlando Furioso*, de l'any 1969) i el Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine (*1789*, de l'any 1970-1971, referent per a *La Setmana Tràgica*, 1975, a *L'Aliança del Poblenou*) (Bueso, 1996: 59), per trasbalsar la disposició tradicional de la platea i l'escenari. Segons ha explicat Guillem-Jordi Graells,³ Puigserver portava ja una llarga trajectòria investigant, remodelant i alterant estructures teatrals, desbordant l'escenari, fent més

3. Informació d'una entrevista realitzada per l'autor a Guillem-Jordi Graells el 20 de setembre de 2012.



9. Maqueta de la sala del Teatre Lliure de Montjuïc. © L'autor de l'article.

versàtil i flexible el dispositiu de teatre a la italiana tradicional. En les primeres temporades del Lliure, en aquell espai cabrien disposicions elisabetianes, rings de boxa, estructures multinivells, escenes a la italiana... La versatilitat de l'espai escènic del Lliure podia acollir la tradició, a través de l'experimentació. En col·laboracions i projectes anteriors, l'escenògraf ja havia treballat posant a prova les possibilitats que ofería el multinivell en plataformes en escena, en espais no estrictament teatrals (*El retablo de Maese Pedro*, 1966, Saló del Tinell), havia expandit l'escena per la platea (*Tot amb patates*, 1969, L'Aliança del Poblenou), o havia transformat l'embocadura del teatre (intervenció al teatre Capsa, 1970).

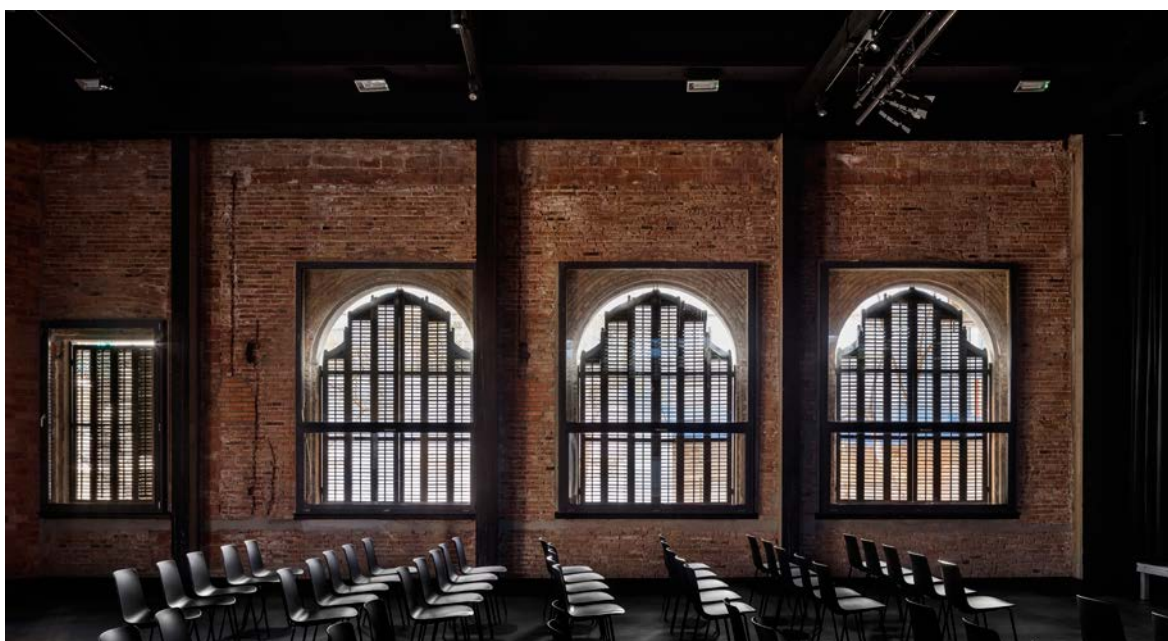
El Palau i la Ciutat

Després de cercar, a les darreries de la dècada del 1980, nous espais, el Palau de l'Agricultura a Montjuïc es va reformar com a segona seu del teatre Lliure, en la seva segona etapa. Construït com a recinte per a l'Exposició Internacional del 1929, a la dècada del 1960 l'edifici servia com a mercat de flors, el 1989 fou cedit a la Fundació Teatre Lliure, i el 1991 es presentà l'avantprojecte de rehabilitació (de Fabià Puigserver i Manuel Núñez Yanowsky). Si Peter Brook havia muntat *La tragédie de Carmen* el 1983, explorant les possibilitats escèniques en un espai «trobat» de l'edifici veí, que renaixeria amb funcions d'Espai Escènic Municipal batejat com a Mercat de les Flors, el 1993 es representà al Palau de l'Agricultura, encara sense remodelar, l'obra *Roberto Zucco*, de Koltès, amb direcció de Lluís Pasqual i espai escènic de Frederic Amat. La intervenció arquitectònica del teatre Lliure al Palau de l'Agricultura buidava l'edifici del 1929, mig noucentista mig eclèctic, «postmodern *avant la lettre*» segons el mateix Núñez Yanowsky (Serra, 2001), per convertir-lo en un edifici «Frankenstein», tal com l'arquitecte el definia amb simpatia (*ídem*). Un edifici dins d'un altre edifici, amb pell original que abrigava una sala teatral composta de referents historicistes i equipada amb nova tecnologia.

Inaugurat el 2001, el Teatre Lliure de Montjuïc és un edifici que, per les seves dimensions, prestacions, necessitats i capacitats va representar un canvi d'escala i de model per al Lliure. El Palau era tan gran que va estar a punt d'esdevenir la «casa de la vila» simbòlica de tota una Ciutat del Teatre, un complex concebut pel cofundador del Teatre Lliure, Lluís Pasqual, com una «república independent» (Pasqual, 1997: 13). Un conjunt d'equipaments escènics i educatius a l'antic recinte expositiu del 1929, que es fixava en altres àrees temàtiques de la ciutat (Pasqual, 1998: 13), i que es proposava articular i coordinar les programacions i activitats del Lliure, el Mercat de les Flors i l'Institut del Teatre, amb un nou Edifici Fòrum com a centre logístic, i ramificacions fins als veïns teatre Grec i Palau dels Esports. La Ciutat del Teatre finalment no es va materialitzar, per manca de suport polític i crítiques provinents de diversos sectors. Tan ambiciós com polèmic, en tot cas el projecte de Ciutat del Teatre hagués representat per al Lliure un capítol espectacular i grandiloqüent, com també un insòlit final del llarg trajecte recorregut des dels dies llunyans en què el Puigserver infant feia «teatrinos de joguet» reutilitzant capses de sabates (Roig, 1978).

Lleialtat Santsenca

La Lleialtat Santsenca es va fundar com a cooperativa l'any 1894, i després de tenir la seu en diversos locals del barri de Sants, el 1928 es va acabar de construir l'edifici de la seu social al número 31 del carrer Olzinelles (Dalmau; Miró, 2010: 201-216), amb un projecte de l'arquitecte Josep Alemany, autor també de la façana d'El Molino de l'avinguda Paral·lel de Barcelona. Edifici de dues plantes, el de La Lleialtat acollia, com altres entitats cooperativistes o ateneïstes, un programa repartit en dos àmbits principals, amb la botiga de queviures, el magatzem i el forn de pa a la planta baixa, i a la planta primera la sala de teatre i ball, el cafè, la biblioteca, la sala de juntes i el gimnàs.



10. Sala d'actes de la Lleialtat Santsenca. © Adrià Goula.

Etapes

En una segona etapa, l'edifici es dedica a fàbrica de torrons a la planta baixa, i té la sala de ball i festes Bahía a la planta primera, que esdevé un lloc típic per a l'entreteniment i les celebracions de successives generacions del barri. La fàbrica de torrons cessà l'activitat el 1991, mentre que la discoteca Rainbow, que havia agafat el relleu de la sala Bahía, havia estat clausurada alguns anys abans, el 1988. Després d'anys d'abandonament, l'any 2006 l'Espai Alliberat per la Cultura *okupa* l'espai i el convertí en un CSO (Centre Social Okupat) fins al seu desallotjament policial l'any 2009. Posteriorment, l'edifici de la Lleialtat Santsenca seria reivindicat per una sèrie d'entitats del barri, amb un procés participatiu amb la col·laboració del col·lectiu d'arquitectes de LaCol.

L'estudi històric i material de l'edifici donà pas a una proposta de programa funcional (pla d'usos, requisits funcionals i criteris d'intervenció), base d'un concurs d'arquitectura convocat l'any 2012 per l'Ajuntament, que havia comprat l'immoble.

El procés participatiu

El projecte d'arquitectura de la nova Lleialtat Santsenca és el resultat d'un procés llarg i complex, transversal i fet a través d'una pluralitat de veus i actors que hi conflueixen. Després del desallotjament, i al cap d'uns anys de clausura i abandonament, una seixantena d'entitats del barri van reclamar-ne la reforma i l'aprofitament per a ús veïnal, organitzant-se al voltant de la plataforma La Lleialtat Santsenca. En aquest sentit, és remarcable la importància de la presència al barri de la tradició associativa, la seva història cooperativa i, fins i tot, del moviment okupa i els moviments socials.

Per concretar el programa d'usos i criteris de disseny, el col·lectiu d'arquitectes santsenc de LaCol s'encarregà de dinamitzar, al llarg de dos anys d'entrevistes, enquestes i tallers, el procés participatiu amb les entitats i els veïns que havien reivindicat la reobertura de la Lleialtat Santsenca, i que n'esdevindrien usuaris (LaCol). Molts d'aquests veïns mantenien una relació estreta amb l'entitat, i amb les activitats que en l'edifici hi tingueren cabuda, començant per la sala Bahía. Tenien clar que, tal com escrivia l'historiador i bloguer santsenc Agustí Giralt, actual coordinador de la Lleialtat Santsenca, «la memòria és fràgil i necessita els seus paisatges, encara que els experts no els valorin». (Giralt, 2018). El 2011, un ple de districte va decidir la recuperació de l'edifici i la creació d'una comissió de seguiment, i l'any 2012 es va convocar el concurs d'arquitectura, amb bases redactades pel col·lectiu LaCol per encàrrec municipal, i que va guanyar la proposta de l'estudi Harquitectes (document de treball de 2012, referenciat a la bibliografia).

Estudis previs

Part dels estudis i documents acadèmics d'un membre de LaCol, Carles Baiges, qui havia localitzat a la Lleialtat el seu Projecte Final de Carrera (Baiges, 2014), serviren com a document base per al projecte posterior. Després d'analitzar les necessitats de les entitats que treballaran a la nova Lleialtat, una de les decisions que es pren en les conclusions del procés és la de no



11. Un espai de la Lleialtat Santsenca. © L'autor de l'article.

plantejar espais privatis per a cada col·lectiu.⁴ Es fa per tal d'evolucionar respecte a models tradicionals d'equipament, per trobar nous models diferents del tipus hotel d'entitats, el de centre cívic o el de viver, ja que es tracta de plantejar «una nova tipologia d'equipament referent a la ciutat, tant pel que fa a la programació, la gestió com l'ús de l'espai» (LaCol). Així, per concebre l'ús i la gestió de l'entitat es prenen com a referents entitats com l'Ate-neu l'Harmonia o la Casa Orlandai, així com alguns aspectes de la gestió del Centre Cívic Cotxeres de Sants.⁵ A diferència d'aquells equipaments cívics i públics més habituals, a la nova Lleialtat es vol, en canvi, una organització en tres tipus d'espais bàsics: una sèrie d'espais i serveis comuns i compartits (gestió, reunió i assemblea, bar, cuina, botiga...), uns altres espais amb una organització flexible, que segons l'horari seran usats per un grup o un altre, i d'altres espais més definits per a usos específics.

La proposta del concurs

L'«estratègia d'ocupació» plantejada per Harquitectes, que els autors resumien al concurs com «Deixar sortir abans d'entrar», es basa en la neteja i reordenació d'un llarg espai servidor, per tal d'obrir-lo i fer que es posi al servei dels espais d'activitat. La proposta d'Harquitectes, que duia per lema «L'hora del pati» (Harquitectes, 2012), té com a element central aquesta obertura d'un atri, pati o carrer interior cobert, bioclimatitzat. És explícita, en el pannel del concurs, la referència al Teatro-Oficina, el projecte de l'arquitecta Lina Bo Bardi (i Edson Elito) a Sao Paulo, del 1984, basat en una bastida en

4. Informació extreta d'una entrevista realitzada per l'autor a l'arquitecte Xavier Ros, d'Harquitectes, el 18 de desembre del 2015.

5. Informació extreta d'una entrevista realitzada per l'autor al coordinador de la Lleialtat Santsenca, Agustí Giral, el 29 de març del 2018.



12. Actuació a l'atri de la Lleialtat Santsenca. © L'autor de l'article.

una nau alta, llarga i estreta. Un projecte pragmàtic i funcional, el fonament del qual és un únic gest rotund.

Encara al projecte de concurs, a la sala de la planta primera, on abans hi havia la sala de ball, la proposta d'Harquitectes col·loca una sèrie de cortines per als usos polivalents, a més d'elements mòbils que l'envolten per adaptar-la acústicament, tèrmicament i per a la protecció antiincendis, i que evitarien l'ús de sistemes de revestiment poc flexibles. L'activitat escènica, o qualsevol altra, però, no se cenyeix a aquest àmbit, ja que tota activitat (taller, debat, presentació, actuació...) és susceptible de tenir lloc a diferents parts de l'edifici: a l'atri, a la distribució dels espais polivalents a la planta 0 i 1, a la sala-taller del cos posterior (amb paviment de fusta per a assajos), a un altre àmbit de balcó-plataforma en doble espai, a la part posterior... (Harquitectes, 2012).

Una versió posterior de la intervenció es proposa diversos objectius. Són objectius estratègics basats en revertir la idea d'obsolescència (es prima el reaprofitament), en ampliar la de restauració (sense cap ortodòxia: s'enderroca el que no és útil) i en fer extensible l'abast del reciclatge (de l'estructura de l'edifici, de la realitat material, de la tipologia d'equipament). Aquests objectius persegueixen, en primer lloc, el reaprofitament i l'enderrocament selectiu de les parts de l'edifici existent, amb un resultat que fa que panys

vells i nous de murs coexisteixin en veïnatge als murs de l'edifici actual, en un *patchwork* d'etapes, materials, colors i textures. La façana es fixa, es conserva però sense polir-la, i recull la patina que el temps hi ha anat dipositant. La sostenibilitat i la contextualització que cerca relacions (visuals, volumètriques) amb l'entorn, són uns altres dels objectius del projecte.

Tal com passa amb l'espai de l'atri, que funciona per reordenar, servir i climatitzar els espais al seu voltant, la coberta (amb bigues metàl·liques i una subestructura de policarbonat, i plaques de policarbonat transparent) és una part fonamental del projecte, ja que ho ordena tot i dona sentit al conjunt, en posar en funcionament el sistema de climatització que farà que cada part sigui habitable segons el seu ús. La coberta cobreix el volum de l'edifici original: li fa de paraigua-aixopluc i el fa habitable mitjançant la tecnologia. S'afegeix així, doncs, a l'atri (el nou espai buit, com una falca que disposa i ordena el conjunt) i als murs perimetrals que en fixen les capes, textures, etapes del passat. En una terna d'elements, àmbits i dispositius que, solidàriament, abracen i engloben l'edifici preexistent mentre s'hi instal·len i hi creixen a l'interior. El nou equipament és generador d'activitats, espai obert i expectant, enclavament urbà i ressort de memòria, i hi inclou, d'aquesta manera, frec a frec, de manera tan simbòlica com material, el futur i el passat abocats al present.

Model, arquitectura, ciutat

Com a edificis teatrals, com a tipus d'equipaments culturals amb activitat escènica, els quatre casos tractats exemplifiquen en primer terme diferents graus de condició «heterotòpica», segons la definició d'«heterotopia» de Michel Foucault (Foucault [1967], 1978). Aquesta variabilitat del teatre com a heterotopia es troba en els quatre casos en les diferències en l'ampliació del tipus d'activitat que s'hi duu a terme. La dispersió de l'activitat en els edificis es fa ara en diversos tipus d'espais i recintes, i ja no únicament a la sala i a l'escenari. I la permeabilitat física de l'edifici-contenedor, a través d'espais mitjancers i perímetres més transitables, de vestíbuls permeables amb noves funcions heterogènies i usos oberts, promou i acompanya una permeabilitat conceptual i funcional. Tant les arquitectures, com el tipus d'escenes i actes que hi tenen lloc, com l'organització dels equipaments i la seva relació amb els entorns, mantenen i segueixen dinàmiques diferents, noves i més flexibles i obertes (en els casos de la Lleialtat i la sala Beckett al Poblenou) i més arrelades a les de l'edifici teatral i el model d'equipament tradicional o convencional (en els casos del Teatre Lliure a Montjuïc i del nou L'Artesà al Prat). Els dos primers casos mantenen intactes les potencialitats del «refugi», segons la definició d'Antoine Vitez, mentre que els segons s'adscriuen a la tipologia d'«edifici» teatral, tot i l'enderroc i la «reconstrucció» del teatre original, en el cas pratenc.

Si ens fixem en el tractament arquitectònic de les sales de teatre en cadascun dels edificis estudiats, trobem plantejaments, estratègies, objectius i resultats diferents, que van des de l'espai sorgit *ex novo* al reciclatge d'espais anteriors. En el primer apartat hi situem la sala del segon Lliure a Montjuïc i

la del nou L'Artesà, que si bé són nous espais, en edificis que parasiten velles estructures amb noves arquitectures, val a dir que també invoquen amb la seva aparença les formes del passat: el Teatre Farnese, de Parma, a Montjuïc, i la sala original de L'Artesà, al Prat. Aquestes sales se situen en edificis que han sorgit de dos models: en el cas del Lliure d'un model-maqueta, feta artesanalment per Fabià Puigserver, imaginant un espai que pot ser molts espais. I en el cas del Prat, el nou teatre i la seva sala han sorgit del model que el pla funcional del concurs adopta tot seguint les directrius de les normatives i els indicadors del PECCat o el SPEEM, els documents que prescriuen equipaments escènics homologats, amb variacions segons les estadístiques i característiques demogràfiques i les normatives o directrius que fixen les «necessitats» corresponents a cada població.

En els casos de la sala Beckett i la Lleialtat Santsenca, la intervenció arquitectònica en l'edifici entraria en la classificació heterodoxa de l'anomenada «arquitectura empeltada» (Torrents *et al.*, 2014: 13). En aquests dos casos, pel que fa a l'espai pròpiament teatral de l'edifici, els projectes es basen no només a mantenir la sala de teatre, sinó a desdoblar-la i expandir-la en espais satèl·lits, que difuminen i desdibuixen els atributs del teatre a la italiana. La Beckett resol la qüestió negant el dilema entre el vell i el nou. Manté la sala del teatre original a la planta primera (la sala Obrador, que conserva l'embocadura i el fons amb les pàtines irregulars i acumulades de pintures i textures velles), en construeix una altra (la sala Beckett, la principal a la planta baixa, que és la «*black box*») i encara ofereix un tercer espai d'ús menys definit (l'antic cafè a la planta primera, una sala per a assajos i actes). La Lleialtat conserva l'antiga sala de ball (de la sala Bahía), que dota mínimament amb un dispositiu senzill i no fix de cortines, tarima i cadires, i ofereix una altra gran sala a la planta baixa (per a assemblees, conferències...), i encara un tercer espai a l'atri - bastida teatral (per a actuacions, exposicions...), més els dedicats a assaig. O sigui: es dispersen els espais escènics potencials per tot l'edifici.

Pel que fa al model d'equipament i a l'estructura organitzativa, el Lliure fa un canvi progressiu segons cada etapa, de la cooperativa dels primers anys a la Fundació de la dècada de 1980, amb una organització de teatre públic amb gestió privada, pautada per crisis cícliques segurament també a causa del creixement i la mutació del model, i d'un (segon) edifici amb uns requeriments molt alts de manteniment. Val a dir que els quatre teatres tractats han passat, en un moment o altre de la seva història, a formar part del catàleg d'equipaments públics i municipals, si bé el model que els ha aixoplugat i dinamitzat ha estat diferent. La sala Beckett ha entrat al programa de Fàbriques de Creació de Barcelona, en un cas amb certes coincidències amb l'Espai Brossa a La Seca (l'actual Escenari Joan Brossa) o la Nau Ivanow, tots ells espais escènics i culturals amb una trajectòria anterior important, de caràcter privat subvencionat. Com s'ha dit, després de ser cooperativa, discoteca i casa okupa, en una quarta vida la Lleialtat aconsegueix funcionar seguint un model propi de centre públic però autònom, de cogestió entre entitats. I L'Artesà passa de ser propietat d'una societat privada a estar sota el paraigua municipal, i tant en una etapa com en l'altra el veïnat queda relegat de les

decisiones cabdals, que corresponien als socis en la primera època, i que, en la segona, van ser preses unilateralment pel consistori.

Pel que fa a l'urbanisme, a la situació urbana en relació amb els eixos viaris i als nodes veïns, el Lliure de Montjuïc es troba en una situació excèntrica però propera a l'eix teatral del Paral·lel. Tot i això, i malgrat la seva proximitat amb els equipaments escènics i educatius contigus, és un teatre entotsolat i isolat, sense sinergia efectiva amb el barri i el context, a causa del seu emplaçament excèntric a la ciutat, de la dissolució del projecte de Ciutat del Teatre, que potser hauria relligat el complex i la trama urbana, però sobretot per la seva volumetria i el seu funcionament com a «palau» tancat. Tant la sala Beckett (en la segona seu, al Poblenou) com la Lleialtat Santsenca, pel tipus d'activitat i la seva situació, aconseguixen aparentment (fins al moment) una bona integració al barri. La primera, mercès al veïnatge actiu amb l'Institut Quatre Cantons (que es troba paret per paret) i la proximitat del Centre Cívic Can Felipa. També, per la bona acollida del seu bar (que en el projecte d'arquitectura preveia obrir encara un quart escenari, de cabaret), i perquè la seva activitat de tallers i cursos de dramaturgia manté l'edifici obert tot el dia, a diferència de la major part dels teatres de la ciutat que tenen una franja horària i d'activitat molt restringides. És per tot això, també, que la Beckett pot esdevenir un dels puntals des d'on continuar la recuperació de l'anomenat Eix Pere IV. De manera semblant, la Lleialtat també té un horari ben ampli, se situa veïna a altres nodes d'activitat (com les Cotxeres de Sants i Can Batlló) i és un centre del tot permeable, amb una programació d'activitats canviant, dinàmica i continuada. I L'Artesà? La seva inactivitat teatral al llarg dels anys el deixà relegat a la funció de bar amb jardí (amb molta aflluència, tot sigui dit). Podem afegir, a mode de sospita pendent de confirmació, que la inauguració del nou teatre podria suposar, en un futur pròxim, el tancament d'altres espais escènics emblemàtics del Prat, com el Teatre Modern (el teatre municipal actual a la plaça de la Vila) o les golfes de la Torre Muntadas (actual seu del Teatre Kaddish). Hi ha el perill que, enfrontats al novíssim equipament teatral, aquests espais passin a ser considerats «redundants», massa vells i petits, inadequats i mal equipats, innecessaris. I, en una carambola fatal, acabin desapareixent del mapa (tal com ha passat amb L'Artesà original), amb una pèrdua significativa de diversitat patrimonial i complexitat artística per a la vila i els seus habitants.



Referències bibliogràfiques

AJUNTAMENT DE BARCELONA. *Jornada: Fàbriques per a la creació. Laboratoris culturals a les ciutats. Crònica* [en línia] (2008). <<https://bit.ly/2rVz5gj>> [Consulta: 2 setembre 2018].

AJUNTAMENT DEL PRAT DE LLOBREGAT. «*Elprat.tv Ple municipal. 12 desembre 2016*» [en línia], (2016) <http://elprat.tv/2016/12/21/pleno_total_14-12-16/> [Consulta: 2 octubre 2018].

- AJUNTAMENT DEL PRAT DE LLOBREGAT; BISSAP. *El Prat del Llobregat. Sistema local d'arts escèniques i música. Proposta d'eixos estratègics. v.1 Punt 3.6. Millorar les infraestructures escèniques i musicals. Mesures.* [en línia] (2016). <<https://bit.ly/35tvEMJ>> [Consulta: 1 setembre 2018].
- BANU, Georges. *Le rouge et or.* París: Flammarion, 1989.
- BIOSCA, Genona; SANROMÀ, Joan. *Cooperativa Obrera La Lealtad. 1892-1992.* Vila de Gràcia: Cooperativa Obrera La Lealtad, 1992.
- BUESO, Antoni. «Espais per al teatre: la recerca d'un nou model de relació entre espectacle i públic». A: BUESO, Antoni; GRAELLS, Guillem-Jordi. *Fabià Puigserver.* Barcelona: Diputació de Barcelona: Fundació Teatre Lliure: Institut del Teatre: Associació d'Espectadors del Teatre Lliure, 1996, p. 51-67.
- BURGUET, Francesc [et al.]. *Teatre Lliure 1976-1987.* Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1987.
- CONFEDERACIÓ D'ASSOCIACIONS VEÏNALS DE CATALUNYA (CON-FAVC). *El meu barri, el meu veïnat. Comunicat de premsa amb les 20 propostes del Poblenou per a la reactivació de l'Eix Pere IV.* [en línia] (gener 2017) <<https://bit.ly/2EnF5RY>> [Consulta: 2 agost 2018].
- DALMAU, Marc; MIRÓ, Ivan. *Les cooperatives obreres de Sants. Autogestió proletària en un barri de Barcelona (1870-1939).* Barcelona: La Ciutat Invisible Edicions, 2010.
- EL PRAT RÀDIO. *Història, el projecte guanyador pel nou Teatre de L'Artesà.* [en línia] (15 desembre 2015) <<https://bit.ly/2RYRWIL>> [Consulta: 5 setembre 2018].
- ESPLUGUES TV. *ETV: Informatiu Comarcal* [en línia] (17 gener 2017) <<http://etv.xiptv.cat/informatiu-comarcal/capitol/17-gener-2017>> [Consulta: 10 juny 2018].
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo.* Traducció de D. González Martín i D. Martínez Perucha. Madrid: Abada [2004], 2011.
- FLORES, Ricardo; PRATS, Eva. *Projecte bàsic de la Nova Sala Beckett. Projecte de deconstrucció.* Document de despatx (no publicat). Barcelona: Arxiu Flores i Prats Arquitectes, 2012.
- FOUCAULT, Michel. «Espacios otros: utopías y heterotopías». *Carrer de la Ciutat*, núm. 1 (978), p. 5-9.
- GIRALT, Agustí. *Enderroc d'un altre tros de la memòria de Sants* [en línia] (abril 2018) <<https://laburxa.org/2018/04/enderroc-dun-altre-tros-de-la-memoria-de-sants/>> [Consulta: 2 setembre 2018].
- HARQUITECTES. *Hora del Pati.* Panell del concurs per a la reforma de la Lleialtat Santsenca. Document de despatx (no publicat), 2012.
- *Projectes Centre Cívic Lleialtat Santsenca. 1214* [en línia] <<https://bit.ly/2swKvHO>> [Consulta: 5 juliol 2018].
- LACOL. *Projectes. Estudis previs de La Lleialtat Santsenca* [en línia] <<http://www.lacol.coop/projectes/estudis-previs-lleialtat-santsenca/>> [Consulta: 5 juliol 2018].
- LECAT, Jean-Guy; TODD, Andrew. *El círculo abierto: Los entornos teatrales de Peter Brook.* Traducció d'Isabel Ferrer Marrades. Barcelona: Alba, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro postdramático.* Traducció de Diana González i Javier Fuentes Feo. Murcia: CENDEAC [1999], 2013.
- LEXTRAIT, Fabrice «Les nouveaux territoires de l'art». *Culture @ Musées (Avinyó: Actes Sud-Université d'Avignon)*, núm. 4 (2004), p. 95-102. També disponible en línia a: <https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2004_num_4_1_1206> [Consulta: 4 juny 2018].

- MARTORELL, Jeroni. «Estructuras de ladrillo y hierro atirantado en la Arquitectura catalana moderna» *Anuario 1910*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1910, p. 119-146.
- PASQUAL, Lluís. *Un projecte de Ciutat del Teatre*. Manuscrit. Barcelona, 1997.
- *Projecte Ciutat del Teatre: document tècnic de discussió per a ús intern*. Barcelona, 1998.
- RAMOS, Jordi. *Història i curiositats de les masies del Prat*. El Prat de Llobregat: Rúbrica, 2014.
- ROIG, Montserrat. *Personatges. Entrevista a Fabià Puigserver* [en línia]. (19 gener 1978) <<https://bit.ly/2sC2xIU>> [Consulta: 1 setembre 2018].
- SALVEM L'ARTESÀ. *Cronograma* [en línia] (2016) <<https://bit.ly/2PuRJVC>> [Consulta: 3 setembre 2018].
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007.
- SANCHIS SINISTERRA, José. «El Teatro Fronterizo. Planteamientos». *Revista Primer Acto*, núm. 186 (octubre-novembre 1980), p. 96. Reproduït a Casares, Toni (ed.); Molner, Eduard. «Manifest: 1977. El Teatro Fronterizo. Plantejaments fundacionals». A: *Sala Beckett: 20 anys*. Tarragona: Arola, 2009, p. 9.
- *Narraturgia: dramaturgia de textos narrativos*. México D. F.: Paso de Gato : Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2012.
- SERRA, Catalina. «L'edifici "Frankenstein"». *El País-Quadern Catalunya* (15 novembre de 2001), p. 4.
- SOLÀ MORALES, Ignasi DE [et al.]. *Estudi previ del centre cultural L'Artesà a El Prat de Llobregat*. Document no publicat. Barcelona / El Prat de Llobregat: Arxiu de l'Ajuntament del Prat de Llobregat, 2000.
- TORRENTS, Josep [et al.]. *Grafting architecture: Catalonia at Venice*. Barcelona: Institut Ramon Llull, 2014.
- VITEZ, Antoine. «El refugio o el edificio» [en línia]. Traducció d'Ivan Alcázar i Fadwa Trabelsi. *Telonde fondo, revista de teoría y crítica teatral*. «Estudios sobre el espacio», núm. 16 (desembre 2012) <<https://bit.ly/2M2g4jQ>> [Consulta: 1 setembre 2018].

Teatre i arquitectura a Palma

Guillem ALOY

guillem.aloy@upc.edu

NOTA BIOGRÀFICA: Guillem Aloy és arquitecte, investigador i estudiant de doctorat en teoria i història de l'arquitectura a la UPC-ETSAB amb la tesi: *Atles d'arquitectura teatral a Mallorca. Territori, arquitectura i espai escènic*, dirigida per Antoni Ramon i Joan Mas i Vives. Ha estat guardonat amb el premi Ciutat de Palma d'Investigació 2017 i amb la borsa d'estudis de l'Institut d'Estudis Catalans 2018.

Resum

L'estudi del lloc del teatre a Palma és una investigació que mostra els espais existents, desapareguts i tancats al llarg de la història de la ciutat. Es tracta d'una catalogació, preliminar i en curs, que recull 98 espais escènics —alguns amb voluntat ostentosa, però la majoria humils. Un sistema tipològic de l'oci i de la cultura que obre una sèrie de preguntes: quin és el motiu de la seva construcció? Qui són els seus agents i la seva arquitectura? Quin és el lloc del teatre a Palma?

En aquest recorregut històric i urbà, l'estudi de l'espai del teatre esdevé un mitjà per llegir la relació de l'arquitectura amb la cultura al llarg dels segles. Més enllà de la seva estructura arquitectònica, s'ha partit de l'esdeveniment teatral i performatiu, amb una mirada àmplia, per seleccionar i definir els espais del teatre on l'arquitectura i l'escenografia s'entenen com el lloc de trobada, en el mateix temps, en un mateix espai, d'actors i de públic.

Paraules clau: cartografia teatral, tipologia, arquitectura teatral, història, urbanisme, arquitectura, espai escènic, Palma, Mallorca

Guillem ALOY

Teatre i arquitectura a Palma

Ciutat, arquitectura i espai escènic

L'evolució del mapa teatral d'una ciutat es mou en paral·lel a la seva història, en la qual el teatre ha semblat intuir el creixement i les transformacions urbanes adequant l'arquitectura dels espais escènics a les representacions culturals i socials de cada període. Així, observant la cronologia dels teatres situada en la trama urbana de Barcelona s'estableix un recorregut que mostra la capacitat urbanitzadora del fet teatral a la ciutat moderna (Ramon, 2011: 52-57). Sovint, i concretament en el cas de Barcelona, es pot percebre com la construcció de sales d'espectacles ha anticipat el desenvolupament urbà fins entrat el segle xx, quan el teatre, com a espectacle popular i funció social va decaure (Ramon; Aloy, 2012).

L'esdeveniment teatral, vist amb una mirada àmplia i més enllà de la seva estructura arquitectònica, ha determinat la selecció dels espais escènics catalogats en aquest estudi. El lloc del teatre és ampli i efímer per definició, es mou entre l'arquitectura, el teatre, la música, les arts visuals i l'escenografia. La «posada en escena» crea un context per a esdeveniments socials i l'espai performatiu pot esdevenir un mitjà per entendre la relació de la societat amb la cultura i l'oci, que abraça esdeveniments d'alta cultura i de cultura popular. L'escenografia i l'espai escènic actuen com l'element mediador entre la cultura, la representació performativa i la seva recepció per part del públic (Pestellini, 2015).

Al llarg de la història, a Palma el disseny d'espais escènics ha evolucionat en paral·lel amb els canvis socials. Les representacions al Teatre Principal (Pons, 1955 i Pascual (coord.), 2007) —amb funcions d'òpera per a una burgesia palmesana—; als cafès-concert (Mas i Vives, 1986) —amb representacions populars de sarsueles—; a les seus de les societats —republicanes, catòliques, obreres... (Santana, 2002)—; les iniciatives privades del començament del segle xx —com el Teatre Líric o el Teatre Balear—; continuant a la segona meitat del segle xx amb el *boom* turístic de l'illa i la sala de Tito's sobre el Passeig Marítim (Quetglas, 1989) —projectada per Josep Maria Sostres—, es

poden llegir com a expressions de pautes socials i de l'evolució tant cultural com arquitectònica de la ciutat.

L'arquitectura teatral a Palma també ha vingut marcada per trets urbans i arquitectònics específics. En un espai fronterer de la ciutat, en el límit entre la ciutat alta i la ciutat baixa i per sobre de la riera, es va situar el Teatre Principal. Però també l'Auditorium i Tito's, en el nou Passeig Marítim de Palma, es van ubicar en un terreny límit de la ciutat, guanyat al mar, amb una arquitectura, en el cas de Tito's, influenciada i afectada per aquest entorn. Tot i que també s'han pogut percebre altres pautes, com l'absència de teatres a l'Eixample de Palma, tal vegada pel fet que van ser les classes populars les que poblaren aquesta nova àrea de la ciutat fora murada i no les classes benestants; amb una excepció prou significativa: La Casa del Poble, el teatre per a les associacions obreres pagat per Joan March Ordinas (Quetglas, 2015).

L'estudi del lloc del teatre a Palma és una investigació que mostra els espais existents, desapareguts i tancats al llarg de la història de la ciutat. Es tracta d'una catalogació, preliminar i en curs, que recull 98 espais escènics i 251 a l'illa —alguns amb voluntat ostentosa, però la majora humils. Un sistema tipològic de l'oci i de la cultura que obre una sèrie de preguntes: quin és el motiu de la seva construcció? Qui són els seus agents i la seva arquitectura? Quin és el lloc del teatre a Palma?

Quan aquesta catalogació es transforma en una gràfica temporal, podem veure que un gran nombre de teatres van ser inaugurats a principis del segle xx, un autèntic *boom* del moment teatral a Palma i a l'illa. Més que l'artística, una altra va poder ser la motivació per justificar la proliferació de teatres al començament del segle xx a Mallorca, i aquesta podria ser la vitalitat associativa. L'aspecte social i polític va provocar el *boom* de la construcció d'edificis teatrals a Mallorca.



El cercle com a espai escènic primari i informal. Can Ros, Felanitx, 1917. Fons Pere Xamena, Col·lecció Antoni Ramis, ASIM Arxiu del So i de la Imatge del Consell de Mallorca.

Atles d'arquitectura teatral a Mallorca. Ciutat, arquitectura i espai escènic és una recerca que estudia el lloc del teatre a Mallorca en tres actes o aproximacions a diferents escales. En un primer acte es parteix de la hipòtesi que la ubicació dels teatres dintre de la ciutat no és només fruit de l'atzar sinó que s'hi poden llegir pautes urbanes. S'analitzen els teatres com a edificis que no estan aïllats del seu context i s'estudien com a sistema tipològic de l'oci i la cultura dintre de la seva situació urbana.

Al llarg d'aquesta part del treball es descriu un recorregut per la història que s'organitza mitjançant una seqüència de mapes teatrals de la ciutat de Palma. Aquesta cartografia teatral s'articula segons uns períodes en els quals es produeix una conjunció entre activitat teatral, construcció de teatres i desenvolupament urbà i territorial. Per tant, per a la seva definició es tenen en compte tant els esdeveniments de la història teatral mallorquina com els de la mateixa història urbana de Palma.

En un segon acte s'estudia l'arquitectura de l'edifici que acull les manifestacions escèniques, culturals i socials. Es cataloguen tant els espais que acullen representacions d'allò que podríem anomenar *alta cultura* com els espais de representacions populars. El resultat és una investigació sobre arquitectura a Mallorca, inèdita en el seu àmbit i amb la intenció de contribuir a l'estudi del patrimoni construït a l'illa. Un patrimoni en algun cas encara pervivent i en altres desaparegut o amenaçat. No es tenen presents, doncs, les manifestacions teatrals o parateatrals com ara festes, processons o entrades reials, que per bé que serien indicadors importants per avaluar la presència de l'esdeveniment teatral en la vida ciutadana, no ho són a l'hora d'estudiar el paper dels teatres en el creixement urbanístic de la ciutat.

De manera més àmplia es tracta d'una investigació sobre l'arquitectura de l'espai escènic i la seva paradoxal definició: pot ser qualsevol espai imaginable excepte l'espai que és en realitat (Cousin, 2013); ja que si ho fos, el teatre deixaria de ser teatre. Des de l'inici del segle XVII i al llarg del segle XIX el teatre va arribar a tenir una clara configuració espacial, tant arquitectònica com escenogràfica: el model conegut com a *teatre a la italiana*. Però tot i que el teatre a la italiana ha sigut la tipologia d'espai escènic més coneguda, no va ser l'única que va haver-hi a Mallorca en el segle XIX. Entrat el segle XX, la constant tensió entre el públic i l'escena, així com els canvis en els hàbits socials del teatre, també van anar transformant l'edifici teatral, i van donar uns espais amb noves relacions entre espectacle i públic.

Una de les possibles definicions d'espai escènic podria ser la de *temple* i la de *límit*, tal com ho va percebre Eugeni Trias: «Todo templo es una demarcación: un recorte mediante el cual se deslinda un espacio despejado al que se asigna carácter sagrado» (Trias, 2000). És un espai limitat, un «espai altre» de la realitat. En el mateix sentit que també ho seria la *boîte-à-miracles* de Le Corbusier:

Le véritable constructeur, l'architecte, peut concevoir les bâtiments qui vous seront le plus utiles, car il possède au plus haut degré la connaissance des volumes.

Il peut, en fait créer une boîte magique renfermant tout ce que vous pouvez désirer. Dès l'entrée en jeu de la "Boîte à Miracles" scène et acteurs se matérialisent; la "Boîte à Miracles" est un cube; avec elle sont données toutes choses nécessaires à la fabrication des miracles, lévitation, manipulation, distraction, etc.

L'intérieur du cube est vide, mais votre esprit inventif le remplira de tous vos rêves, dans la manière des représentations de la vieille "comedia dell'arte" (Le Corbusier, 1965: 170).

Per tant, l'espai del teatre podria ser un espai buit, tal com el va descriure Peter Brook: «I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged» (Brook, 1968: 9). Tot i així, és un espai ple de significat per al teatre, tal com va descriure Louis Jouvet: «Seul, à mon sens, l'édifice dramatique peut donner une idée du théâtre, seul l'édifice peut permettre de méditer, d'apprendre et de comprendre ce qu'est le théâtre à partir de ce goût, de cette particularité essentielle à tout individu, quelle que soit l'époque ou la civilisation à laquelle il appartient» (Jouvet, 1950: 10).

En el teatre podem llegir fronteres o límits que, de fet, el defineixen i delimiten. Alguns d'aquests límits són espacials, com en una pintura o en un edifici, i d'altres són temporals, com el final d'una representació musical. Al llarg del segle xx, el rol de les avantguardes es podria entendre com un impuls per defugir i contraposar un límit amb l'altre.

Michel Foucault, a la conferència «Des espaces autres» del 1967 i publicada com a: «Espacios otros: utopías y heterotopías» (Foucault, 1967: 5-9; trad. 1978), defineix el concepte espacial d'heterotopia, que associa amb l'estranya qualitat que tenen alguns espais «de disipar la realidad con la única fuerza de la ilusión». Les heterotopies, a diferència de les utopies, que són espais sense lloc, són els espais que poden evocar més d'un espai en si mateixos. En aquesta conferència Foucault va definir diverses heterotopies: el cementiri i el teatre, el museu i la llibreria, el bordell i la colònia, els hammams àrabs i les saunes escandinaves.

Però l'espai del teatre també pot ser entès com un refugi. En l'article «L'abri ou l'édifice», Antoine Vitez va saber copsar la doble condició que pot assumir l'arquitectura dels teatres, bé d'edifici, «parfaits outils techniques» (Vitez, 1978), més o menys monumental, signe eloqüent que cerca distingir-se, bé de refugi que abriga l'activitat teatral. Vitez, director, actor, pedagog de teatre francès, instal·lat aleshores en un antic graner de la població d'Ivry, repassant l'experiència de la intervenció arquitectònica en aquell espai, confessava: «Si j'avais été plus lucide, plus attentif, plus intelligent (au sens propre), j'aurais demandé un aménagement minimal de la grange. A la place de la transformation en un joli théâtre, j'aurais imposé l'utilisation brute». Vitez es lamentava: «Nous normalisons un lieu qui avait un intérêt en soi. Nous avons un abri, nous élevons un édifice. Le distingue a son importance. Finalement, il n'y a que deux types de théâtre, l'abri et l'édifice. Dans l'abri on peut s'inventer des espaces loïsibles, tandis que l'édifice impose d'emblée une mise en scène». No és casual que aquest text aparegués en el número

monogràfic dedicat a «Les lieux du spectacle», que Christian Dupavillon va preparar per a la revista *L'architecture d'aujourd'hui* (Dupavillon, 1978).

Hans-Thies Lehmann introduirà, el 1999, una nova lectura de l'espai escènic diferenciant l'espai dramàtic, i per tant simbòlic, és a dir, l'espai del teatre tradicional de l'espai postdramàtic, que és l'espai performatiu on el més important no és el missatge, el text, sinó l'experiència compartida, viscuda. L'espai postdramàtic seria aquell espai on es redueix al mínim la distància entre espectacle i actor: «to such extent that the physical and physiological proximity (breath, sweat, panting, movement of the musculature, cramp, gaze) masks the mental signification» (Lehmann, 1999: 150; trad. 2006). Així, el teatre es converteix en un moment «d'energies compartides» i no de transmissió de signes. És l'espai on la frontera entre la realitat i la ficció és més ambigua.

Com dèiem, un espai altre, simbòlic, un temple, un refugi, un abríc, un edifici, un espai buit, un monument i una *boîte-à-miracles*, podrien ser algunes definicions del lloc escènic. Unes arquitectures no només de la representació i de la creació, sinó també d'acollida en un mateix temps i en un mateix espai d'espectadors i actors. Uns espais de trobada on, sense confondre's, l'art i la vida s'apropen. Un «perfecte instrument tècnic» que pot evocar més d'un espai en si mateix on abrigar «un home que camina mentre un altre l'observa».

Al llarg de la investigació també sorgeix la qüestió de *tipologia* arquitectònica, tal com la descriuen Rafael Moneo i Aldo Rossi. «To raise the question of typology in architecture is to raise a question of the nature of the architectural work itself», va escriure Moneo, «on the other hand, a work of architecture can also be seen as belonging to a class of repeated objects, characterized, like a class of tool or instruments, by some general attributes» (Moneo, 1978). Per Rossi, els conceptes de *monument* i *tipus*, tot i que també la crítica del funcionalisme, el porten a plantejar un cos científic autònom per a l'estudi de l'arquitectura i la ciutat. La mirada rossiana vers la ciutat va identificar la relació entre forma construïda —permanent— i la funció dels edificis —canviant—: «la forma permanecia y determinaba la construcción en un mundo en que las funciones estaban en perpetuo cambio [...]. El material de una campana podía convertirse en el de un obús, la forma de un anfiteatro en la de una ciudad, la de una ciudad en un palacio» (Rossi, 1981: 9; trad. 1984).

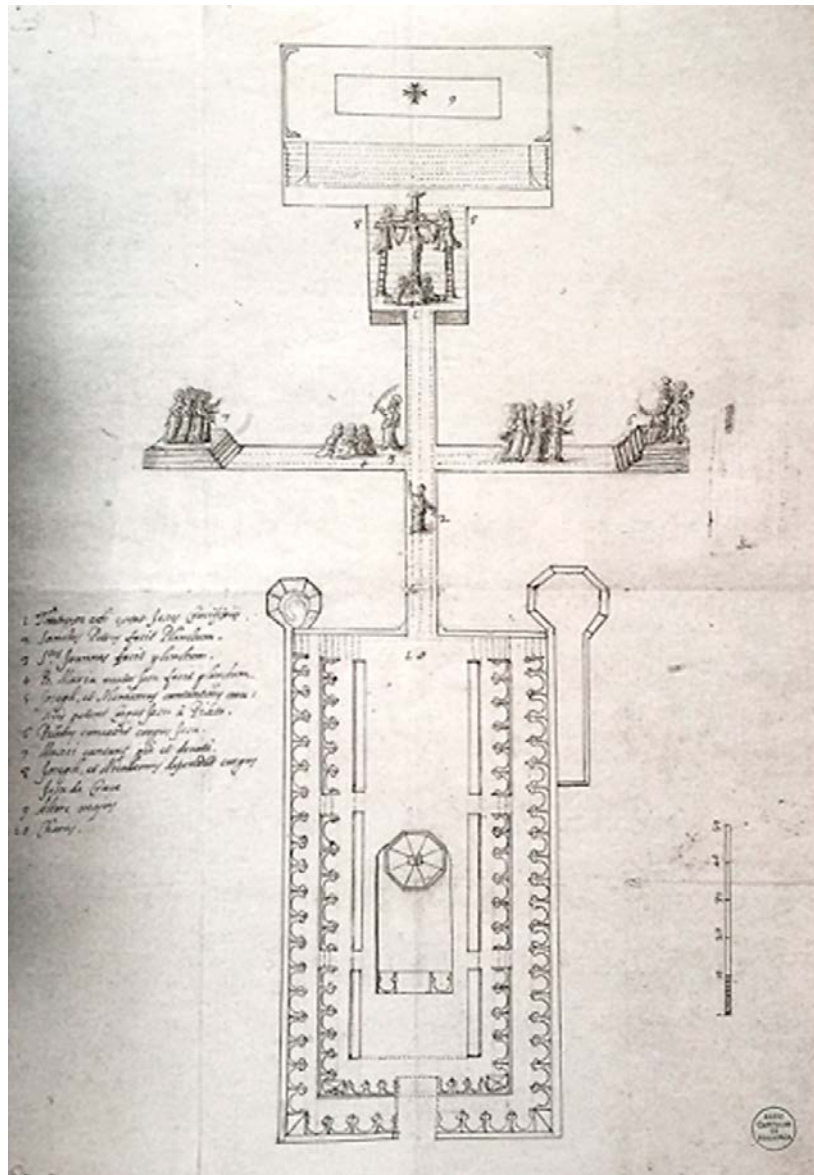
També és de l'interès d'aquesta investigació, i entrem en el tercer acte, estudiar les implicacions socials, lligades a les urbanes, del teatre. La trobada en el mateix temps, en un mateix espai, d'actors i públic és un objecte de la recerca. L'escenografia i l'espai escenogràfic s'entén com l'element mediador entre la cultura, la representació performativa i la seva recepció per part del públic.

El resultat principal del treball que aquest article esbossa és l'elaboració d'una cartografia històrica i contemporània dels teatres a Palma que comprèn les dimensions urbana, arquitectònica i escènica del lloc teatral; així com un estudi exhaustiu de l'edifici teatral: els seus agents i els seus arquitectes, on es recullen les plantes, els alçats i les seccions dels teatres dibuixats a la mateixa escala per tal de ponderar-ne la importància. Així, els grans espais com el Teatre Principal i els més humils com els de les associacions es representen

de la mateixa manera, fet que possibilita la posada en valor de tots els equipaments més enllà dels casos més coneguts i de volumetria més gran.

Els dibuixos arquitectònics pressuposen dues lectures. A la primera, el dibuix convencional en planta, secció i alçat representa l'edifici. A la segona, el dibuix pot ser finalista en si mateix, i transmetre un missatge autònom sobre arquitectura. Una cartografia, plànols arquitectònics i fotografies d'arxiu componen la part gràfica de l'atles teatral de Palma que acompanya la part descriptiva, que és un compendi d'articles i citacions sobre els espais estudiats.

Amb la voluntat d'entendre l'edifici teatral com a part d'un sistema, no s'estableix un període delimitat en el temps per al seu estudi. Amb la consciència que, de fet, cada un dels teatres hauria pogut ser tema d'una tesi doctoral, és precisament l'anàlisi de conjunt i no l'edifici individualitzat allò que es pretén investigar: entendre les pautes i les evolucions tant urbanes com arquitectòniques i socials del deambular del teatre a la ciutat.



Representació del Davallament a la Seu de Mallorca el 1691. Arxiu Capitular de Mallorca CPS-15804, capsa 32, núm. 21, lligall 17. Apud Gabriel Seguí i Trobat, *La consuetud de sagristia de 1511 de la Seu de Mallorca. Volum I: estudi crític*, Col·lecció Seu de Mallorca 11-I, 2015.

Espais i representacions escèniques abans de la Casa de les Comèdies, 1481-1667

A la ciutat de Palma, abans de la Casa de les Comèdies (1667), tenim constància de representacions a l'interior de temples com La Seu (1481-1563) i Montision (1603-1749) —on assistiren el virrei, el bisbe, els jurats, la Reial Audiència, religiosos de tots els ordes, cavallers—; el pati de l'Estudi General (1647 i 1658) —«A una de ellas asistió el príncipe D. Juan de Austria con la nobleza mallorquina y la que vino con su escuadra» (Raimundo, 1972), en espais públics com el Born; la casa de D. Pedro Santacília (1658-1663) o la sala del gremi dels sabaters (1658-1663 i 1812). L'espai del teatre durant l'edat mitjana podia ser eclesiàstic, urbà o privat.

Palma no disposava en aquest període d'un espai específic destinat a les representacions i el teatre adequava de forma més o menys temporal altres espais, ja que la teatralitat medieval era la d'un «teatre sense teatres», un espai escènic simbòlic. Qualsevol espai podia ser teatralitzat, però la documentació històrica ha privilegiat el record del teatre eclesiàstic i urbà, i no ha deixat registre del teatre profà i rural (Massip; Kovács, 2017). L'interior dels temples —davant l'altar major o entre aquest i el cor quan el temple era important, o bé davant un altar secundari— i els exteriors urbans foren el veritable lloc del teatre d'aquest període. En realitat, tot l'edifici sacre podia ser emprat per a la posada en escena i al llarg del segle XVI els temples encara acollien representacions teatrals, fins i tot després de Trento (1545-1563), en què les representacions havien de ser autoritzades expressament, fet que no va impedir que es continuessin duent a terme.

En analitzar la Consueta dels Set Sagraments, Joan Mas i Vives ens descriu com podrien ser aquestes arquitectures efímeres, l'espai escenogràfic d'aquest període a Ciutat, que tal com descriu Mas «s'ajusta força a la tècnica escenogràfica medieval, basada en l'espectacularitat externa» on l'espai, el vestuari i la música són descrits minuciosament:

Es representava a l'interior del temple, i s'hi havien de bastir dos cadafals, segurament un rere l'altre, amb dues altures diferents, com a la Consueta del Juy: un era el «lloc» del vell malalt que jeia en el seu llit, acompanyat pel diable i la mort, i l'altre, el Calvari, on es feia inicialment la crucifixió i on restava, durant tota l'obra, el Crist, potser substituït per una imatge. Al costat de la creu, hi havia una «roca» d'on havien de sortir successivament els diversos sagraments. A més d'aquests dos cadafals, hom també utilitzava força el sòl de l'església: diversos personatges s'havien d'apropar als «bancs» i Jesús havia de «córrer la vila», motiu que devia constituir una autèntica processó. A la mort de Crist, s'havia de simular un terratrèmol, «amb remor d'arcabussos i tenebres» i la resurrecció dels morts. (Mas i Vives, 1993: 275)

Casa de les Comèdies. Teatre entre murades, 1667-1836

L'arquitectura de la Casa de les Comèdies (1667-1853), actual Teatre Principal, ve marcada pel seu context. Se situà en un espai fronterer de la ciutat, en el límit entre la ciutat alta i la ciutat baixa, i a sobre de l'antiga Riera, en



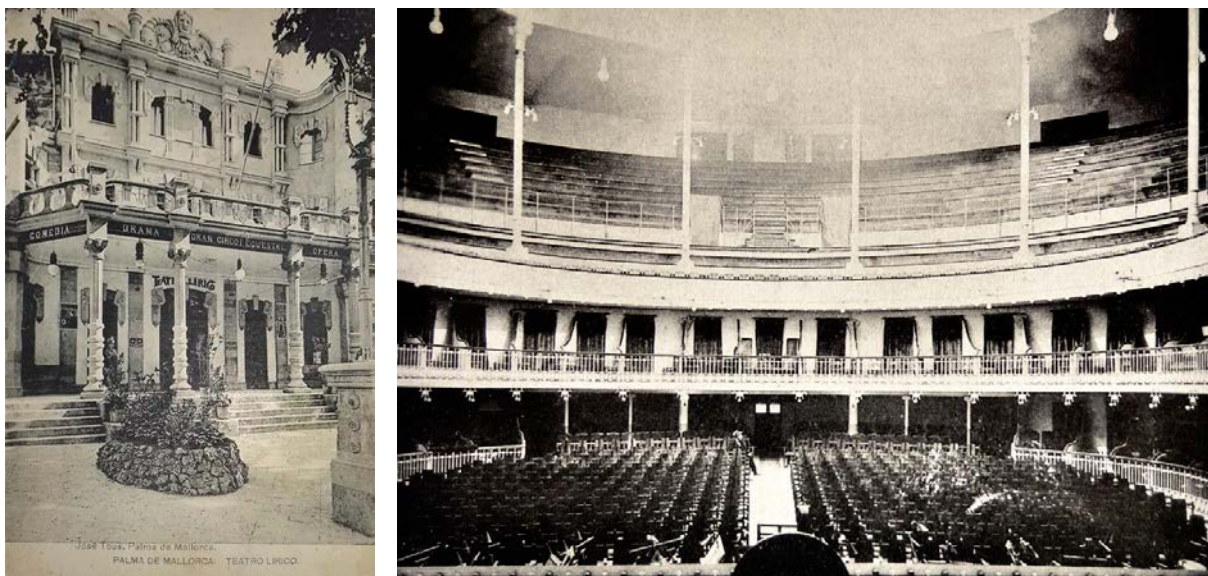
Teatre Principal, ca. 1880. Arxiu Andreu Muntaner.

un emplaçament que va definir l'arquitectura i la relació urbana del teatre. D. Juan Barceló, paborde de la Seu, feu donació el 1662 a l'Hospital del terreny per edificar-hi una Casa de les Comèdies i entre 1667 i 1853 fou el veritable lloc del teatre de Ciutat. Les descripcions del teatre de l'època parlen de la bona acollida popular tot i la senzillesa de la seva construcció i de la manca d'elegància.

Les obres de les murades de Palma finalitzaren el 1805. La ciutat quedà delimitada i, a l'interior, s'hi va fer un traçat de carrers irregulars i estrets on les Rambles i el Born eren els espais lliures. Tot i la creació del Corral, altres espais escènics van sorgir com a alternativa —tímida encara— a la Casa de les Comèdies: el Corral del Xicolater (1765), la sala del gremi dels sastres o la plaça de toros (1817-1933), on es realitzaven tot tipus d'espectacles.

Teatre Principal. Aires liberals i desamortització. 1836-1900

El Teatre Principal es va construir el 1854 en el mateix emplaçament que la Casa de les Comèdies. El teatre original presentava un mal estat de conservació, fet que —juntament amb els nous aires liberals— va fer enderrocar l'antiga sala i construir-hi el nou edifici l'any 1853. Davant la impossibilitat de generar un edifici autònom —la topografia no ho permetia— i la impossibilitat de generar un eix axial d'entrada, vestíbul i sala, el volum fou organitzat i unificat amb una façana pantalla per tal de donar un caràcter urbà al teatre. La seva vida va ser curta, ja que el 1858 un incendi el va destruir per complet. El mateix equip d'arquitectes i decoradors referen el teatre: Antoni Sureda Villalonga —arquitecte— i Fèlix Cagé —decorador—, i es va reobrir el 1860,



Teatre Líric, ca. 1915: exterior (esquerra) i interior (dreta). Arxiu Andreu Muntaner.

amb el nom efímer també de Teatro Príncipe de Asturias, fins que el 1868 adoptà el nom definitiu de Teatre Principal.

La multiplicitat d'escenaris començà a aparèixer en aquest període: «Por todas partes pululan los teatros caseros» (Lindoro, 1842), recull la premsa de l'època. La llei de desamortització dels béns de l'Església va fer sorgir el Teatre de la Mercè (1835-1873) —en el refectori de l'antic convent de la Mercè— i el teatre de Sant Francesc (1836-1927) —que tingué diferents noms i en què es va adequar una sala de l'antic convent de Sant Francesc d'Assís per a espai escènic— o el Gran Café del Universo (1860-1872) —posterior Casino republicà a l'antic convent de les monges de la Misericòrdia—. Tots ells foren locals senzills que aprofitaren estructures existents. En canvi, en els terrenys desamortitzats de l'antic convent de Santo Domingo es creà el Círculo Mallorquí —de caràcter aristocràtic— que entre el 1855 i el 1860 fou l'alternativa al Teatre Principal que s'estava reconstruint.

La sociabilitat estava canviant i van aparèixer altres espais com els casinos, on es feia una mica de tot. Un exemple podria ser el Casino Palmesano (1841-1871) descrit per Joan Cortada en el seu viatge de 1845:

El Casino es una grande casa antigua en que se han hecho obras considerables para destinarla al objeto que tiene. Compónese de una sala de lectura, tres salas para mesas de juego, una con dos billares, otra de descanso, un cuarto de juntas que en las noches de baile sirve para tocador de las señoras, y un gran salon de baile, de gusto árabe, y por cuyos costados corren dos filas de canapés muy bajos cual corresponde al gusto del salón. (Cortada, 1845).

Tot i no crear un sistema urbà d'espais, el lloc del teatre s'expandí per la ciutat gràcies al teatre popular, principal forma de diversió de l'època: el Cafè Recreo (1857-1867), El Recreo Social (1868-1937) —que adoptà diferents noms— o el Cafè del Racó de Plaça (1859-1913), entre d'altres.

La ciutat moderna. Enderrocament de les murades i associacionisme 1900-1936

Eusebi Estada va publicar al 1885 la necessitat d'enderrocar les murades per convertir Palma en una ciutat industrialitzada i moderna. El concurs de projecte d'Eixample el va guanyar l'enginyer Bernat Calvet i Girona, va ser redactat el 1897 i aprovat definitivament el 1901. Entre 1902 i 1935 s'enderrocaren les murades i es deixà un traçat per les rondes, tot conservant els vestigis de la part de la mar. En els espais lliures s'hi havien de situar les biblioteques, jutjats, teatres i museus. Tot i que no se n'indicava la ubicació exacta, ja que el Ramo de la Guerra es reservava el dret a escollir els terrenys d'aquesta zona per a la construcció d'edificis de caràcter militar.

Amb tot, a partir de 1900 sorgiren iniciatives privades i es construïren el Teatre Líric (1900-1967) —de l'arquitecte Jaume Alenyar i reformat el 1910 per Gaspar Bennàssar—, situat a l'Hort del Rei, i el Teatre Balear (1909-1980) —de Manuel J. Raspall, arquitecte dels teatres del Paral·lel de Barcelona—, situat entre la nova estació de ferrocarril i el Mercat, en terrenys desocupats per l'enderroc de les murades i donant l'esquena a les noves avingudes. També teatres efímers o d'estiu se situaren en els espais lliures de l'enderroc com l'Olympia (1928) —Via Roma cantonada amb el carrer del bisbe Campins— i el pavelló de varietats (1908, futur cine Ideal fins al 1919) —al costat de la plaça de Sant Antoni.

Tot i l'absència de teatres a l'Eixample de Palma, tal vegada pel fet que són les classes populars les que habitaren aquesta nova àrea de la ciutat fora murades, hi ha una excepció prou significativa: La Casa del Poble (1924-1936), el teatre per a les associacions obreres projectat per Guillem Forteza. L'associacionisme, en el vessant social i polític més que artístic, també va fomentar l'aparició d'una sèrie de nous espais disseminats per la ciutat. Es tracta d'associacions com La Protectora (1886-tancat), el Teatre Mar i Terra (1898-...) —de l'arquitecte Josep Segura—, l'Assistència Palmesana (1901-tancat); el Cercle d'Obrers Catòlics (1878-1929) —posterior Saló Mallorca (1931-1937)— o el Foment del Civisme o Saló de Belles Arts (1925-1934).



Tito's, ca. 1970. Arxiu Planas.



Tito's, ca. 1960. Fons Rul·lan, ASIM Arxiu del So i de la Imatge del Consell de Mallorca.

Boom turístic. L'expansió de l'arquitectura de l'oci al Passeig Marítim i les reformes urbanes de Gabriel Alomar (1940-actualitat)

El 1940 bona part del pla Calvet estava encara sense edificar i les parts construïdes oferien una densitat desigual. El 1941, Gabriel Alomar redactà el Plan General de Alineaciones y Reforma que va ser el segon pla d'Eixample de Palma, aprovat definitivament el 1943. El Pla Alomar també va proposar la millora dels espais públics del centre de Palma. L'Hort del Rei es va recuperar com a jardí públic, fet que va comportar la demolició del Teatre Líric: «emplazado actualmente en el solar del antiguo “Huerto del Rey”, del cual debe retirarse al volver a destinarse éste a jardines, mejora que todos los ciudadanos unánimemente deseamos» (Alomar, 1950; ed. 2000), tot i que Alomar va proposar un altre emplaçament per al teatre que mai s'arribà a realitzar.

En els anys cinquanta s'obre el Passeig Marítim de Palma en un espai fronterer i límit guanyat al mar, que no havia estat previst per cap pla urbanístic de Palma, ni el de Calvet ni el de Alomar, i que esdevindrà un nou eix per a l'oci i la cultura a la ciutat. El desnivell condicionarà un altre cop la relació urbana i l'estructura arquitectònica d'aquests espais.

L'Auditorium (1969-...) —iniciativa personal de Marc Ferragut Flui-xà que ambicionà construir un espai escènic d'avantguarda, projectat per l'arquitecte Luis Feducchi i dirigit per la família Ferragut— o, abans, Tito's (1957-...), amb una arquitectura a l'aire lliure sobre la badia de Palma, projecte de Josep Maria Sostres. Unes obres que fan palès el canvi social i econòmic de Mallorca i que desplacen cap a la zona del Passeig Marítim l'eix de l'oci i la cultura.

Com a epíleg, la cartografia teatral destaca línies, àrees, recintes i fites dins la ciutat. El centre és l'àrea on es concentren la majoria d'espais i on a les sales històriques se sumen d'altres més modernes i municipals: Ses Voltes (1983-...) —de l'arquitecte Elias Torres—, el Teatre Xesc Forteza (2003-...) —projecte de Tono Vila—, que conviuen amb els espais de societats cíviques i religioses com el Cercle d'Obrers Catòlics, La Protectora i l'Assistència Palmesana —actualment tancats o desapareguts— i amb els refugis d'una avantguarda teatral disseminada on podríem destacar el Teatre del Mar (1993-...) al Molinar, en una àrea perifèrica i fora del centre.

Una altra àrea, desdibuixada actualment, és el barri de Santa Catalina. Una memòria teatral avui desapareguda a excepció del Teatre Mar i Terra (1898-...), reformat el 2010. També en els recintes alliberats per l'enderroc de les murades sorgiren alguns espais nous. Els més destacats serien el Teatre Balear i, posteriorment, el Teatre Catalina Valls (1965-...).

Històricament sobresurt una línia o eix urbà que connecta el Born fins a les Rambles, tot i que afeblida i desdibuixada pel tancament i enderroc de llocs històrics com el Teatre Líric i la Sala Born (1931-1988) —de l'arquitecte Bennàssar—, però reforçada per la possible ubicació, al costat de l'actual plaça de Joan Carles I, del teatre romà de Palma (Moranta, 1997). Un altre eix urbà és l'esmentat Passeig Marítim.

Amb matisos, a Palma trobaríem exemples amb una certa voluntat de fita a l'edifici teatral, com el cas del Teatre Principal i del Teatre Líric o, fins i tot, de l'Auditorium. Una altra fita, però en el sentit del buit que deixa, és La Casa del Poble, de la qual, fruit de l'enderroc de l'edifici l'any 1975, només en queda el solar.



Referències bibliogràfiques

- ALOMAR, Gabriel. *La reforma de Palma. Hacia la renovación de una ciudad a través de un proceso de evolución creativa*. Edició original: 1950. Palma: COAIB, 2000, p. 57.
- BROOK, Peter. *The Empty Space*. Nova York: Atheneum, 1968, p. 9.
- CORTADA, Juan. *Viaje a la isla de Mallorca en el estío de 1845*. Barcelona: Imprenta de A. Brusi, 1845, p. 26-27.
- COUSIN, Mark. *Scenography*. Seminari a l'Architectural Association, Londres. De l'1 al 22 de novembre de 2013.
<<https://www.aaschool.ac.uk//VIDEO/lecture.php?ID=2245>>
[Consulta: 19 novembre 2018].
- DUPAVILLON, Christian (ed.). «Les lieux du spectacle». *L'architecture d'aujourd'hui*. núm. 199. París: Groupe Expansion, 1978.
- FOUCAULT, Michel. «Espacios otros: utopías y heterotopías». Conferència original: «Des espaces autres» (14 de març de 1967, *Centre d'études architecturales*, París). *Carrer de la Ciutat*. núm. 1. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978, p. 5-9.
- JOUVET, Louis. «Notes sur l'édifice dramatique». A: *Architecture et dramaturgie*. París: Flammarion, 1950, p. 10.
- LE CORBUSIER. *Oeuvre complète 1957-1965*. Zuric: Les Editions d'Architecture Zuric / Edition Girsberger, 1965, p. 170.
- LEHMANN, Hans-Thies. «Space. Dramatic and postdramatic space», A: *Postdramatic Theatre*. Traducció de l'alemany de Karen Jüers-Munby. Edició original: *Postdramatisches Theater* (1999). Nova York: Routledge, 2006, p. 150.
- LINDORO. «Teatro». *El Laurel Literario. Periódico de teatros y literatura*. núm. 17. Palma: Umbert, 17 de juliol de 1842.
- MONEO, Rafael. «On Typology». *Oppositions*. núm. 13. Nova York: MIT Press, 1978, p. 22-45.
- MAS I VIVES, Joan. *El teatre a Mallorca a l'època romàntica*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986.
- «El Misteri dels Set Sagraments: una "fantasia" teatral de la primera meitat del segle XVII». *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*. núm. 49. Palma: Societat Arqueològica Lul·liana, 1993, p. 275.
- MASSIP, Francesc; KOVÁCS, Lenke. *La teatralitat medieval i la seva pervivència*. Barcelona: Edicions de la UB i Institut del Teatre, 2017.
- MORANTA, Luis. *El teatro romano de Palma. Una hipótesis y sus primeras comprobaciones*. Palma: COAIB, 1997.
- PASCUAL, Aina (coord.). *Història del Teatre Principal. Cultura, esplai i societat*. Palma: José J. De Olañeta, 2007.

- PESTELLINI, Ippolito. *Staging*. Conferència a Berlage, Delft, Holanda, 19 de març de 2015. <http://www.theberlage.nl/events/details/2015_03_19_staging> [Consulta: 19 novembre 2018].
- PONS, Francisco. *La Casa de las Comedias. Hoy Teatro Principal*. Palma: Editorial Mallorquina de Francisco Pons, 1955.
- QUETGLAS, Josep. «Tito's: un projecte desconegut de J. M. Sostres». *D'A: Revista Balear d'Arquitectura*. núm. 2. Palma: COAIB, 1989.
- *Les architectures de la Casa del Poble de Palma. 1918-1924*. Sant Cugat del Vallès: Associació d'idees, 2015.
- RAIMUNDO, Ángel. «Aportación al estudio del teatro en Mallorca». *Mayurqa*. núm. 9. Palma: Universitat de les Illes Balears, 1972, p. 10.
- RAMON, Antoni. «El deambular barceloní dels espais escènics». *Barcelona Metròpolis*. núm. 83. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2011, p. 52-57.
- RAMON, Antoni; ALOY, Guillem. *Teatres/BCN. Guia d'història urbana*. Barcelona: MUHBA, Museu d'Història de Barcelona, 2012.
- ROSSI, Aldo. *Autobiografía científica*. Traducció de Juan José Lahuerta. Edició original: *A Scientific Autobiography* (1981). Barcelona: Gustavo Gili, 1984, p. 9.
- SANTANA, Manel. *El forjament de la solidaritat. Mutualitats, cooperatives, societats obreres i recreatives a Mallorca (1868-1936)*. Palma: Cort, 2002.
- TRIAS, Eugeni. «El templo». A: Piedad Solans (ed. i coord.). *Pensar, Construir, Habitar. Aproximación a la arquitectura contemporánea*. Palma: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca i COAIB, 2000, p. 193-201.
- VITEZ, Antoine. «L'abri ou l'édifice». *L'architecture d'aujourd'hui*. núm. 199. París: Groupe Expansion, 1978, p. 24-25.

Desgarros urbanos como potenciales teatrales preexistentes: el Proyecto Arnau

Kyriaki CRISTOFORIDI

(ORCID: 0000-0002-1503-548X)

Doctoranda-Universidad de Barcelona, Programa de doctorado «Societat i Cultura».

sandy_cristof@yahoo.com

NOTA BIOGRÁFICA: Kyriaki Cristoforidi, licenciada en Estudios Teatrales (Universidad de Atenas) y en Filología (Universidad de Creta), obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados trabajando sobre el teatro trágico (Universidad de Barcelona). Es profesora de historia y teoría del teatro, crítica, traductora de obras dramáticas, dramaturga, y ha trabajado en archivos y museos de teatro. Actualmente está investigando el Proyecto Arnau.

Resumen

En este artículo partiremos del axioma de que, como lugar de confluencia de fuerzas contrarias, la ciudad brinda las condiciones para que se manifiesten diversos desgarros como circunstancias urbanas y como elementos de estructuración y de desestructuración, tanto en el potencial humano como en el espacio geográfico y material. Veremos cómo el Proyecto Arnau, fruto de iniciativas ciudadanas y del apoyo de las autoridades municipales, trata de afrontar estas patologías urbanas. Por un lado, a nivel inmaterial, en el papel de actor que trabaja para viabilizar soluciones contra la incomodidad generada por estos desgarros. Por otro lado, como agente revitalizador de un espacio abandonado, el teatro Arnau. Además, con la pretensión de redefinir este espacio, y volver a examinar la relación que se establece entre este y sus usuarios, para fundamentar unos modelos administrativos teatrales poco comunes en el panorama actual de la gestión cultural. Y al mismo tiempo como motor para la creación de nuevos potenciales de dramaturgia. Nuestra aproximación, desde un punto de vista teatrológico, estudia el fenómeno teatral como un todo en su diversidad de aspectos que pueden variar entre arquitectónicos, artísticos, políticos, sociales, culturales, etc., haciendo uso de fuentes primarias y secundarias.

Palabras clave: desgarros urbanos, Proyecto Arnau, teatro de barraca, itinerancia, bienes comunales, gestión cívica

Kyriaki CRISTOFORIDI

Desgarros urbanos como potenciales teatrales preexistentes: el Proyecto Arnau

Desgarros en el espacio material

A pesar de que hoy Barcelona es una ciudad abierta, de formación continua, una metrópolis¹ semejante a las metrópolis grecorromanas de antaño, una ciudad global (Sassen, 1995: 27-43, 2007: 38, 42 y 2010: 4), no dejan de surgir desgarros en el espacio material, como la demolición de teatros y de otros edificios emblemáticos, al igual que de espacios sociales de acceso público. Según los datos recopilados por Carme Tierz decenas de salas de teatros en la capital catalana fueron demolidas, bien silenciando de una vez y para siempre su carácter teatral, bien dando paso a edificios de obra nueva escasa-mente destinados a la actividad escénica. Con la intención de perfilar vagamente este panorama mencionamos aquí algunos de ellos: el teatro Bataclán y el teatro Calderón de Rambla Cataluña fueron demolidos y convertidos en hoteles, el teatro Calderón de la Barca, el teatro Odeón de la calle Hospital, el teatro Nuevo, el teatro del Triunfo, la sala Mozart, el Teatro del Olimpo, el teatro Coliseu Pompeia, el Teatro Club Windsor, el teatro Circo Olympia, el Teatro Cómico fueron demolidos, el teatro Onofri es el actual teatro Condal de construcción nueva, el teatro Apolo y el Molino actualmente cuentan con un edificio de obra nueva, el Teatro Español es hoy una sala de conciertos y espectáculos también de obra nueva, el Teatro Lírico o sala Bethoven desapareció de la calle Mallorca, el teatro Edén Concert fue demolido y convertido en un aparcamiento de coches, el teatro Talia de la avenida Paralelo (anteriormente llamado también Teatro de las Delicias, Teatro Lírico, teatro Trianón, teatro Pompeya, etc.) fue demolido (Tierz i Muniesa, 2013: 33-351).

El itinerario de construcción del teatro Arnau se inicia en la última década del siglo XIX. En el Archivo Contemporáneo de Barcelona se guarda un plano del año 1884 para la construcción de un café en el solar del actual local.

1. Según la Globalization and World Cities Research Network (GaWC tiene su sede en el departamento de geografía de la Loughborough University en Leicestershire, Reino Unido), en la clasificación del año 2016 Barcelona se cualifica como ciudad Alfa. <https://en.wikipedia.org/wiki/Global_city>. [Consulta: 10 noviembre 2018]

En el AT Kearney – 2018 Global Cities Report, Barcelona es 23ª en la posición mundial. <<https://bit.ly/zZtvQtn>>. [Consulta: 10 noviembre 2018]

El 1903 el teatro ya está construido² y a partir de allí traza un siglo de historia con una programación amplia, horarios variados, solicitudes de permisos para reformas diversas, solicitudes de licencias para usos diferentes, denuncias, multas, y una sucesión de estrellas musicales y escénicas, junto a una tradición en el cambio de nombres del local, de salón Arnau a Folies Bergère, teatro Arnau, cine Arnau, Arnau Paral·lel, que a su vez indican la amplitud de usos y al mismo tiempo de expectativas para este espacio: salón recreativo Arnau (Ramon y LaCol, 2017: 8), teatro, cine, sala de fiestas, music-hall, sala de espectáculos, café-concierto-sala de variedades, etc.³

Gracias a fuentes como la cartelera de la hemeroteca del periódico *La Vanguardia*⁴ los fondos archivísticos del Museo de les Arts Escèniques del Institut del Teatre, y del Archivo Municipal del Distrito de Ciutat Vella⁵ podemos afirmar que el cierre definitivo del teatro Arnau se efectúa el año 2000 y no el 1994⁶ o el 2004, como erróneamente se publica. Nos ponemos de acuerdo en ello con Carme Tierz y Xavier Muniesa (Tierz y Muniesa, 2013: 48), con Antoni Ramon y la Cooperativa de Arquitectos LaCol (Ramon y LaCol, 2017: 16) y, en parte, con Enric March⁷ Asimismo consideramos que el espectáculo que bajó el telón del teatro fue la comedia *C/Amargura*, 13 de la compañía Diabéticas Aceleradas con funciones a partir del 7 de junio del mismo año.

A partir de aquí el teatro Arnau sufre dos amenazas de demolición. El 4 de julio de 2004 Sebastián Tobarra publica en *El País* el artículo «El Ayuntamiento se plantea derribar el teatro Arnau para dar un nuevo uso al solar» (Ramon, Aloy y Olaizola, 2011: 145-147) donde expone que por motivos de baja rentabilidad económica del teatro y con la restricción del uso urbanístico del inmueble para albergar actividades de espectáculos, el Ayuntamiento se propone demolerlo con el objetivo de modificar el uso urbanístico del terreno una vez convertido en solar vacío, y así atraer a los inversores. Subraya al respecto que las posibles alternativas que ve el Ayuntamiento para el edificio serían dejar que siga el deterioro de este, expropiarlo o derribarlo. Unos meses más tarde se publica que la propietaria del Arnau, María del Carmen Ramos,⁸ cerró

2. El teatro se ve terminado en 1903 en la fotografía del Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, Colección Thomas publicada en: RAMON, Antoni; LACOL COOPERATIVA D'ARQUITECTES, 2017.

3. Archivo Municipal del Distrito de Ciutat Vella.

4. El 18 de diciembre de 2003 Santiago Fondevila escribe en *La Vanguardia*: «[...] la directora y coreógrafa Coco Comín, responsable de aquel magnífico "Chicago" que se vio en el ya extinto teatro Arnau» en su artículo «Los musicales vuelven a Barcelona».

5. En el Archivo Municipal del Distrito de Ciutat Vella encontramos el documento oficial del Ayuntamiento de Barcelona «Informe de les Al·legacions al Plan Especial Urbanístico de Concreción de la Titularidad Pública del teatro Arnau (con número de expediente: 07PC-1287), firmado por el arquitecto Carles Ventura i Cabús y por la abogada Sonia Cobos, con el visto bueno de la directora de servicios de planeamiento Isabel Meléndez i Plumed, donde se declara que: «Tal com consta en el document del Pla especial urbanístic i en els informes que es contenen en l'expedient administratiu, el Teatre Arnau està tancat des de l'any 2000 [...]», Archivo Municipal del Distrito de Ciutat Vella, carpeta: 01-2007 L 25 097.

6. Desde 1994, año en que se efectuó un cierre provisional del teatro, dichos problemas financieros impedían la continuación del proyecto. En una publicación de aquel año leemos: «Javier Urbasos, administrador del teatro, calcula que la deuda estimativa oscila alrededor de los sesenta millones de pesetas». En: Ramon, Antoni; ALOY, Guillem; OLAIZOLA, Ekain. *Arxiu d'arquitectura teatral*. Barcelona: Ate 01, 2011, p. 141.

7. En el libro: MARCH, Enric. *Barcelona, ciutat de vestigis* no se alude con claridad absoluta el año en cuestión puesto que en la página 186 leemos: «[...] en queda l'edifici abandonat del teatre Arnau, [...] que va tancar les portes definitivament el 2004 [...]» y en la página 190 leemos para el mismo teatro: «fins a arribar al 9 de juny del 2000, en què tanca definitivament».

8. Heredera probablemente de Francisco Ramos Carrasco.

un acuerdo de venta con el empresario Joan Martí Ferré.⁹ Este proyecto no se realizó. En febrero de 2007 la Iglesia Cristiana Evangélica China en España se convirtió en propietaria del teatro,¹⁰ pero el 20 de julio del mismo año el Plenario del Consell Municipal aprueba definitivamente el Plan Especial Urbanístico de Concreción de la Titularidad Pública del Teatro Arnau.¹¹ Así llegamos a la siguiente amenaza de demolición del Arnau. Según el Registro de la Propiedad el teatro fue adquirido por el Ayuntamiento de Barcelona el año 2011, tras la compra del inmueble¹² durante la alcaldía de Jordi Hereu, y desde entonces permaneció cerrado y abandonado en un proceso acelerado de deterioro.

El plan de la expropiación que menciona Sebastián Tobarra en 2004 (Tobarra, 2004: 5) como una alternativa que tiene el Ayuntamiento se viabiliza tres años más tarde. Mientras que algunos años después aflora otra de las soluciones alternativas citadas por él, la demolición, después del fracaso de conseguir inversores para rehabilitar el edificio.¹³

En septiembre de 2016 se pone en marcha el Proceso Participativo para el Teatro Arnau, dinamizado por la plataforma Recuperem el teatre Arnau y guiado por la Concejalía de Participación y Distritos del Ayuntamiento de Barcelona. En la reunión del Grupo Impulsor del Proceso Participativo el 8 de junio de 2016 la concejala de Ciutat Vella, Gala Pin, declara que existen dos opciones para el futuro del Arnau: o bien derribarlo y construirlo de nuevo, o bien rehabilitarlo, y subraya que la segunda opción es la preferida por el equipo de gobierno del momento.¹⁴ En la reunión del mismo grupo el 26 de octubre de 2016 Enric Torrelles, Jefe de Proyectos del Instituto de Cultura de Barcelona, presenta el informe de evaluación del estado de conservación del teatro, realizado por el arquitecto Andreu Ibáñez Gassiot,¹⁵ y declara que el edificio sufre un deterioro estructural grave, con un estado de deficiente a

9. TOBARRA, Sebastián. «Un inversor compra el teatro Arnau para levantar un geriátrico».

10. En el documento *Pla Especial Urbanístic de Concreció de la Titularitat Pública del teatre Arnau*, número de expediente: 07PC1287, Informe Tècnic del Document d'Aprovació Definitiva, Archivo Municipal del Distrito de Ciutat Vella, carpeta: 01-2007 L 25 097, leemos: «S'ha pogut constatar que en data de 6 de febrer de 2007, la propietat del teatre Arnau va ser adquirida per la Iglesia Cristiana China en España [...]» y también: «El Pla especial urbanístic de concreció de la titularitat pública del teatre Arnau, va ser aprovat inicialment, per Decret de la Regidora en data 8 de febrer de 2007. L'acord va ser publicat al BOP núm. 39 de 14 de febrer de 2007 i a *La Vanguardia* de data 15 de febrer de 2007».

11. Información recopilada a partir del documento oficial del ayuntamiento, firmado por la abogada Mila Pérez Esteban con fecha 10 de agosto de 2007 y número de expediente 07PC1287, Archivo Municipal del Distrito de Ciutat Vella, carpeta: 01-2007 L 25 097. <https://www.eldiario.es/catalunya/diariicultura/Teatre-paralelo_6_388871111.html>. [Consulta: 10 noviembre 2018]

12. En «El futuro incierto del Arnau» Oriol Puig menciona que el precio de compra del teatro fueron dos millones de euros. Y Silvia Angulo afirma en «Barcelona compra el teatro Arnau» que el coste de la compra del Arnau ascendía a 2,5 millones de euros. En «El futuro incierto del Arnau», de Oriol Puig, 1994 se cita como año de cierre del teatro.

Por otro lado, en «El Ayuntamiento de Barcelona derribará el Teatre Arnau» leemos que el precio de compra del teatro se calcula a los dos millones y medio de euros: «[...] en 2011 el Ayuntamiento compró el inmueble a la Iglesia Evangélica Cristiana China por 2,5 millones, pese a que la congregación había pagado por el edificio casi la mitad —1,5 millones de euros— en el 2006».

(Véase también <<https://eltranvia48.blogspot.com.es/2014/06/la-discreta-agonia-del-teatro-arnau.html>>.

[Consulta: 30 octubre 2018]

13. Tras la compra del Arnau, el Ayuntamiento planeaba ofrecer una concesión de 50 años a los inversores que cubrieran los gastos de la rehabilitación del teatro. Véase el artículo: «BCN busca un inversor para rehabilitar el teatro Arnau».

14. Información extraída del acta de la reunión del Grupo Impulsor, Proceso Participativo para el Teatro Arnau, 8 junio 2016, redactada por Urbaning.

15. «Informe: avaluació de l'estat de conservació de l'estructura del teatre Arnau, ubicat a l'avinguda Paral·lel núm. 60 de Barcelona», Estudi Cuyas 38, S. L., 21 octubre 2016.

muy deficiente, y pronuncia que «[...] el problema estructural imposibilita la rehabilitació i l'Arnau s'ha de construir de nou [...]».¹⁶

Se inicia una etapa marcada por los esfuerzos intensificados para hacer frente a la demolición del Arnau.¹⁷ Paralelamente se encarga al Observatorio de Espacios Escénicos de la Universidad Politécnica de Catalunya un estudio sobre la importancia patrimonial del inmueble, mientras se examina el valor presupuestario para su rehabilitación.¹⁸ En la reunión del Grupo Impulsor el 26 de enero de 2017 se presenta este estudio patrimonial y se anuncia la puesta en marcha de un concurso público para la rehabilitación del edificio.¹⁹

El pliego de condiciones para el concurso público, afín a las bases establecidas por el Grupo Impulsor, fue elaborado por Oriol Martori de Urbaning, a quien asesoraron Antoni Ramon, del Observatorio de Espacios Escénicos, Núria Vila de la cooperativa LaCol, y Andrés Martínez de la cooperativa Raons Públiques y de la Plataforma Recuperem el Teatre Arnau. El miércoles 28 de febrero en el vestíbulo de la Sala Barts se hizo público el resultado final del concurso y se presentó la propuesta ganadora del equipo HARQUITECTES²⁰ el proyecto «Boca a Boca», que cumple con una serie de criterios como un presupuesto moderado, la máxima conservación de la estructura actual y bases de sostenibilidad energética y medioambiental, entre otros, y además propone una apertura del espacio material hacia la ciudad de manera tanto simbólica como funcional. Se integrará en este el trabajo de Street Art Barcelona que desde el 2016 dirige el proyecto de grafitis «Arnau Gallery», con actividad mensual en el muro que sirve de soporte para la fachada del teatro. Desde el Grupo Impulsor del Arnau Itinerante se dinamizaron tres reuniones —los días 15 de enero de 2018, 18 de febrero de 2018 y 29 de junio de 2018— con los arquitectos Antoni Ramon y Andrés Martínez, para recabar las opiniones del Grupo sobre el plan de rehabilitación.²¹

En la prensa hoy el Arnau se caracteriza como el «último teatro de barraca», una tipología referente a su forma arquitectónica. Enric March menciona este término el 2015: «[...] el Arnau es el único vestigio que queda del Paralelo de principios del siglo xx. Es el último teatro en forma de “barraca”»²², y el 2017 Antoni Ramon y los arquitectos de la cooperativa LaCol también lo analizan (Ramon y LaCol, 2017: 37, 68). A partir de estas fechas el término aparece con más intensidad. En mayo de 2017 Antoni Ramon defiende el Arnau de la siguiente manera:

16. Información extraída del acta de la reunión del Grupo Impulsor, Proceso Participativo para el teatro Arnau, 26 octubre 2016, redactada por Urbaning.

17. Anteriormente a esta etapa, desde el 2012 la Plataforma Salvem el Teatre Arnau había estado trabajando para la salvación del edificio. (Véase el artículo «Arnau Project: Reclaiming the Arnau Theater of Barcelona» de Kyriaki Cristoforidi, 2018, en curso de publicación.)

18. Información extraída del acta de la reunión del Grupo Impulsor, Proceso Participativo para el teatro Arnau, destinada al edificio y el patrimonio arquitectónico del Arnau, 14 diciembre 2016, redactada por Urbaning.

19. Información extraída del acta de la reunión del Grupo Impulsor, Proceso Participativo para el teatro Arnau, 26 enero 2017, redactada por Urbaning.

20. El 28 de febrero de 2018 el Ayuntamiento publica una descripción detallada del proyecto ganador: «Boca a Boca és la proposta guanyadora per a la rehabilitació del Teatre Arnau».

21. Información extraída del diario de campo de la investigadora.

22. MOLINA, Jordi. «Enric H. March. Salvem l'Arnau: “Recuperar el teatro Arnau es una cuestión sentimental, pero sobre todo arquitectónica”».

Tenía una estructura metálica a la vista [...] De hecho era como un almacén, porque muchas salas del Paral·lel nacieron así para acelerar el permiso de construcción y luego con una línea de pilares se convertían en teatros. [...] el pariente pobre de los teatros a la italiana: una boca de escena con una caja detrás y delante, una platea con palcos en forma de herradura.²³

Muchos de los teatros que se construyeron a finales del siglo XIX y a principios del XX fueron teatros de construcción rápida que en su interior imitaban las salas a la italiana. Su plan de construcción recuerda a la estructura frívola y muy sencilla que se montaba como sala de baile en las fiestas populares catalanas, el *envelat* (Albardaner i Llorens, 2013: 22), es decir, un entoldado, una construcción simple, efímera y diáfana, con mobiliario añadido en el interior para acomodar al público y para cumplir con las necesidades de un espacio destinado a la exhibición escénica. Según nos informa Francesc Albardaner i Llorens (Albardaner i Llorens, 2013: 25) un entoldado está compuesto por dos tipos de elementos, los que se expresan mediante el término marino *gabia*, es decir, la estructura exterior, y los que se expresan con el término *adorno*, es decir el mobiliario y la decoración interior, que imita los salones burgueses y las salas teatrales. Igual que los *envelats*, los teatros de barraca disponen también de elementos estructurales y elementos decorativos, y cuentan con una estructura sencilla de una planta, además de estar ambos destinados a actividades de ocio y a la exhibición escénica. Es posible que la idea principal para la construcción de este tipo de teatros hubiera surgido de la necesidad de continuación y desarrollo de los *envelats* hacia unas estructuras más seguras y fijas, por lo que introdujeron las columnas exteriores del entoldado catalán en la propia estructura del edificio. Por analogía, cabe mencionar que el primer edificio del Teatro Español imitaba las carpas de circo.

Desgarros como condicionantes en el espacio urbano

Si volvemos a contemplar la capital catalana enfocándonos en su geografía humana, nos damos cuenta de que se compone de un mosaico muy variopinto, con un índice alto de población internacional. Actualmente en el barrio del Raval vive más o menos un 50 % de extranjeros.²⁴ Estas condiciones de convivencia generan desgarros lingüísticos, sociales, culturales y otros, como resultado de los desplazamientos de población, las migraciones, las diferencias generacionales, lingüísticas, culturales, etc. En cuanto a los inmigrantes, la estancia en el lugar de la nueva residencia se acompaña al principio por una completa falta de información, por una discontinuidad cultural, un desconocimiento del idioma, la ruptura con los modelos de organización social conocidos, un «analfabetismo» general, una pérdida de tiempo durante el proceso de adaptación, un coste económico y emocional por la instalación en el lugar de llegada, y otros factores. No obstante, estos desgarros no solo

23. PAUNÉ, Meritxell M. «Antoni Ramon: “Un buen modelo para el Arnau sería el Théâtre des Bouffes du Nord de París”».

24. Datos extraídos de la página web de la Fundación Tot Raval. <<https://www.totraval.org/ca/qui-som>> [Consulta: 30 octubre 2018].

se detectan en las poblaciones de foráneos. Otros habitantes también se exponen a condiciones de exclusión sociocultural, exclusión de la educación y de la política, dado que por determinados motivos forman parte de unas «tribus urbanas» con características y necesidades diferentes de la mayoría. Coincidimos con Manuel Delgado al considerar imposible «el encapsulamiento de ningún individuo en una sola unidad de pertenencia» (Delgado, 2003: 7). Esta discontinuidad o ruptura de la cohesión sociocultural local de una ciudad exige la redefinición de su identidad tomando en cuenta la nueva realidad emergente y los nuevos modelos de ciudadano, sin tendencias asimilacionistas, y aplicando los principios de igualdad y equidad dentro de la heterogeneidad. Roberto Bergalli afirma: «Las sociedades que han contado y cuentan en la historia del Occidente moderno han sido y son el producto de las grandes combinaciones étnicas y culturales». (Delgado, 2003: 117)

En la etapa actual del Proyecto Arnau, el Grupo Impulsor del Arnau Itinerante, fruto del proceso participativo anteriormente citado, celebró su primera reunión el 30 de marzo de 2017,²⁵ y su carácter es el de un banco de pruebas, un laboratorio para el futuro proyecto donde se trabaja de forma colaborativa y cooperativa. Aquí la itinerancia se contempla en el estado provisional del proyecto, que de momento cuenta con una organización estructural determinada y con una actividad deslocalizada y sin sede fija dado que el edificio del teatro está en vías de reconstrucción. Por costumbre la itinerancia en el teatro se entiende como el desplazamiento de una compañía ambulante de un escenario a otro, es decir, la itinerancia en el marco del fenómeno teatral está definida en su dimensión espacial. En el Proyecto Arnau desde el área de las artes escénicas, para el año 2018, el Col·lectiu de Companyies de Teatre Independent de Catalunya programó la obra *Carrer Hospital amb Sant Jeroni* del dramaturgo catalán Jordi Prat i Coll con una subvención del Instituto de Cultura de Barcelona. Para esta puesta en escena se ha optado por una solución itinerante dentro del espacio urbano adyacente al teatro Arnau; la acción y el público se mueven por diferentes espacios en el barrio del Raval. Aquí también la itinerancia se trata como una condición espacial.

Sin embargo, desde el Proyecto Arnau la itinerancia como elemento indispensable de ese nuevo enramado de ciudadanía se podría considerar en términos de dramaturgia, lo cual supone una forma de pensar, escribir, y hacer teatro a partir de vivencias diversas que concurren en un territorio urbano compartido. Aquí las materias primas dramáticas serían las trayectorias y recorridos, los itinerarios personales y colectivos, extraídos del pasado o proyectados al presente y futuro de los ciudadanos. Este teatro itinerante como resultado de un proceso de aproximación, observación y acogimiento creativo de la diversidad en la geografía humana de la ciudad atiende a las exigencias de análisis de la relación dialéctica que se entabla entre lo frívolo y lo estable. Se propone examinar esta continua deconstrucción y reconstrucción a través de un procedimiento de autoconciencia y reconocimiento del espacio que ocupa cada grupo o individuo, que altera la cohesión social anterior. Por consiguiente, el

25. Información extraída del acta de la reunión del Grupo Impulsor del Arnau Itinerante, 30 marzo 2017, Ayuntamiento de Barcelona, Dirección de Democracia Activa y Descentralización.

teatro itinerante aquí es un estudio de una realidad suspendida y en condiciones de cambio incesante, mientras que la itinerancia se considera como elemento estructural del tejido social de la ciudad. En este contexto el panorama de una ciudadanía variopinta se percibe como escenografías preexistentes, no con interés etnoteatrológico, folclórico o costumbrista, sino como un campo abierto y creativo en el área del teatro serio o del teatro performativo.

Desgarros como vivencias corporales

Debemos mencionar también los desgarros que experimenta el propio cuerpo humano que, gracias a su disposición, intencionalidad y actividad logra alcanzar una dimensión política y social. Un cuerpo político, no en el sentido que Hobbes da a este binomio,²⁶ sino como espacio político en sí, lugar donde se ejercen fuerzas de represión y de resistencia, se toman decisiones, se opta por ciertos medios de acción individuales o colectivos, se construyen relaciones con el entorno social, etc. El cuerpo humano es un espacio de fermentación de circunstancias y acontecimientos sociales que dan lugar al emprendimiento de una acción política, entendida esta como una constante ocupación de los comunes, y como una actividad que nace entre las personas mientras ellas se relacionan las unas con las otras (Arendt, 1997: 45-99). Igualmente el cuerpo capacita al hombre como individuo, como unidad dentro de una comunidad, incluso cuando el afán para una identidad colectiva se hipertrofie. Así se reivindica también la forma presencial para el fomento de las relaciones humanas versus la sociabilización y la politización a través de un cuerpo construido en las redes y los espacios digitales. El cuerpo humano como un conjunto de cualidades físicas y mentales se presenta como herramienta para persuadir y reivindicar. Es un territorio de experiencia política dentro de una sociedad organizada cuyos espacios comunes se edifican gracias a la participación activa y presencial. Para Georgios Alexias, el sujeto visto como un cuerpo supone una situación dinámica que extiende siempre sus límites de poder, y no una realidad estática como tradicionalmente ocurría con la unívoca definición del cuerpo como una construcción biológica, estática y uniforme (Alexias, 2003: 348). Según el mismo pensador, de ser conscientes de nuestra corporalidad, gracias a las aproximaciones de las ciencias positivas al cuerpo biológico, hemos pasado a la comprobación de disponer de un cuerpo a raíz de nuestra implicación en las circunstancias y las luchas sociales (Alexias, 2003: 349). El Proyecto Arnau partiría de la premisa de que uno de los potenciales principales del fenómeno teatral es la fuerza de convocar a la gente. El público acude al teatro para presenciar la función compartiendo el mismo objetivo principal: ver la obra. Y al reunirse en el mismo espacio se expone grupalmente a los mismos estímulos, se convierte en un receptor colectivo, y por lo tanto forma automáticamente una comunidad. La propia arquitectura teatral en todos sus formatos y épocas idea edificios predestinados a recibir desde pocas decenas hasta miles de personas. Es característico que en nuestros días los teatros de nueva construcción tienden a anular la distinción

26. Véase FERNÁNDEZ RAMOS, José Carlos. *Sociología del Cuerpo Físico y del Cuerpo Político*.

entre palcos y platea, priorizando así la distribución de las butacas de forma equitativa e igualitaria. Histórica y tradicionalmente tenemos ejemplos de públicos teatrales muy inquietos y críticos, como el de los anfiteatros de la Grecia clásica, de los teatros isabelinos de Inglaterra, el caso del Teatro del Oprimido de Augusto Boal en Brasil, de Erwin Piscator en Alemania de los años veinte, y otros, que demuestran que el teatro sirve como un espacio de reflexión donde la acción escénica, dramática y representativa genera y promueve la acción fáctica y colectiva del público. Esta dimensión del fenómeno teatral que necesita la presencia de cuerpos físicos (cuerpos políticos) para materializarse, y que se asemeja a los procedimientos de una democracia directa, no nos permite olvidar que el espacio teatral aparte de ser un lugar de diversión y de exhibición es también un espacio político.

Desde los inicios de la planificación de este proyecto, en el seno de la Plataforma Recuperem el Teatre Arnau, se ha detectado la intención de situarlo en el ámbito de la economía social y la economía solidaria, con un carácter no lucrativo y orientado hacia el bien común, siguiendo las lógicas de las economías transformadoras con nuevos modelos de gestión, gobernanza democrática entendida como democracia interna y participativa, con esquemas de gestión horizontales, equitativos y no jerarquizados, con liderazgo compartido, rotación de los cargos organizativos, responsabilidad medioambiental, relaciones de consumo innovadoras, transparencia y libre acceso a la información vinculante al proyecto, etc.

Es cierto que siendo el teatro Arnau un equipamiento público habría que conseguir un equilibrio entre un nivel de autogestión y los peligros que engendra la estructura socioeconómica dominante, evitando las relaciones paternalistas y clientelistas y la posible dependencia de la administración pública. La responsabilidad social, junto con la intención de fomentar la articulación comunitaria en los barrios que rodean el teatro con una participación activa y presencial en la gestión de este, nos hace pensar que los modelos de la economía comunitaria se adecuan a estas aspiraciones, ya que se trata de unas «formes col·lectives de resolució de necessitats» (Suriñach, 2016: 17) donde el trabajo remunerado y el voluntariado ocupan espacios equiparables. Resulta bastante afín a las pretensiones de este proyecto el concepto de la gestión ciudadana o cívica, que combina la participación de las autoridades y la administración pública con las iniciativas de base, y permite la participación directa en los procesos del funcionamiento de un centro comunitario.

Es asimismo un proyecto que trabaja para el fomento y la promoción de la cultura de base, entendida como cualquier actividad artística o cultural, y no solamente como cultura popular o folclórica, que para programarse no pasa por los filtros administrativos de las grandes instituciones culturales, sino que dinamizan, programan y consumen los propios agentes culturales, es decir, tanto programadores como actores realizadores. Enric March²⁷ subraya al respecto:

27. MOLINA, Jordi. «Enric H. March. Salvem l'Arnau: "Recuperar el teatro Arnau es una cuestión sentimental, pero sobre todo arquitectónica"».

Las instituciones deberían hacerse responsables de sus competencias (mantenimiento de los espacios y de los fondos), pero los programas se deberían acordar con la participación de los vecinos o de las entidades que los representen. [...] si un grupo de teatro quiere actuar en el Arnau, no debe haber ningún otro responsable que ese grupo de teatro.

Es verdad que muchas cuestiones sobre el funcionamiento del futuro equipamiento sociocultural quedan sin resolver como, por ejemplo, la satisfacción de las expectativas salariales en combinación con la implicación voluntaria y no remunerada de los integrantes del proyecto. A ese respecto se podrían considerar otras lógicas de recompensa, como por ejemplo los bancos de tiempo y de servicios, las redes de intercambios, los cuidados compartidos de personas, y más.

En contraste con el Proyecto Arnau hubo más propuestas para la reapertura del teatro, aparte del intento de ocupación del 7 de abril de 2006 cuando miembros del colectivo Cultura Lliure, artistas de la recientemente desalojada nave ocupada y escuela de circo La Makabra, miembros del centro social y vivienda ocupada Miles de Viviendas de la Barceloneta, y muchos centenares más de artistas y activistas en un ambiente espectacular y entusiasta entraron al abandonado teatro Arnau de la avenida Paralelo. Su objetivo era la creación de un espacio cultural autogestionado y comunitario «alliberat per la cultura»²⁸, y con este propósito rebautizaron el teatro Arnau como Arnau Paral·lel»²⁹ Por un lado, existía la propuesta de FQF Produccions del año 2000 para la creación de un centro de danza y de teatro, artes multimedia, cine, etc., que hacía especial énfasis en las artes parateatrales, al tiempo que quería recuperar los tiempos de esplendor escénico del teatro Arnau, y al mismo tiempo ofrecer una sala de fiestas y un espacio de formación.³⁰ Era una propuesta de índole empresarial y lucrativa, carente de carácter comunitario, con una estructura a base de departamentos administrativos y directores. Por otro lado, en el año 2008, se propuso restaurar el Arnau con fondos privados y abrirlo como un cabaret³¹ siguiendo el patrón del actual Cabaret El Plata de Zaragoza, y los prototipos del estilo psicalíptico con una capa transformista y algo canalla, elementos que remitían a las diferentes etapas de la historia del Arnau. Esta propuesta contaría con un director artístico, posiblemente Bigas Luna. Igualmente la propuesta que perfiló al Grupo Impulsor del Proyecto Participativo el teniente de alcalde Jaume Collboni el 2016, quien ideó la conversión del teatro Arnau en un espacio para la presentación de proyectos escénicos de fin de curso de los centros educativos del barrio³² y en un teatro de programación infantil, era una propuesta que también pretendía seguir modelos administrativos piramidales.³³

28. «Cultura lliure». *Masala*, n.º 30, junio-julio 2006, p. 15.

29. BOET, Isis [et al.]. «Un grupo de jóvenes ocupa el teatro Arnau para celebrar cinco días de fiesta».

30. Archivo Municipal del Distrito de Ciutat Vella, 01-82A330591, C-635.

31. SAVALL SARAGOSSA, Cristina. «Bigas Luna vol portar el cabaret d'El Plata al teatre Arnau».

32. OROVIO, Ignacio. «L'Arnau, pioner teatre infantil».

33. «Collboni i l'Arnau». *La Veu del Carrer*, n.º 141, octubre 2016, p. 11.

Conclusiones

Es evidente que el fenómeno teatral se desarrolla abarcando un amplio campo de contenidos más allá de la contemplación y el estudio de la acción escénica. El Proyecto Arnau surgió como una necesidad de detectar y solucionar las demandas de los residentes en la ciudad de Barcelona. Entre ellas el imperativo de la recuperación de un edificio que combina el valor patrimonial arquitectónico³⁴ con el valor inmaterial que ocupa en la memoria histórica colectiva de los habitantes de Barcelona. Gracias a la lucha vecinal y del sector escénico, junto al interés de parte de las autoridades, podemos reafirmar que las movilizaciones sociales y las luchas reivindicativas contra los desgarros en el espacio urbano material son capaces de habilitar y poner a disposición del uso común espacios en desuso y bajo severas amenazas de desaparecer.

Este proyecto teatral tiende a investigar y reflexionar sobre el propio tejido social de la ciudad de Barcelona, cuya diversidad crea un tapiz colorido, rico en influencias y conocimientos. El carácter inclusivo del proyecto permite la participación de todos los interesados tanto en los procesos artísticos creativos, como en la organización y en el funcionamiento del espacio y de las actividades programadas. Se facilita el intercambio, la fusión y el desarrollo de los distintos influjos, y se favorece la creación de nuevos lenguajes dramáticos, ocurridos gracias al roce de situaciones culturalmente liminales. Además, las personas aquí se reconocen como «encarnados sujetos sociales» (Alexias, 2003: 348), como actores que se interrelacionan directamente con las estructuras institucionales, al tiempo que mantienen una identidad personal dentro de las identidades colectivas que fomentan con su participación.

En Barcelona aumentan los fenómenos de turistificación, comercialización de las relaciones y mercantilización de los espacios públicos, sobre todo en el centro de la ciudad, de modo que los residentes peligran de verse privados de la experiencia de participar en la creación de su propia ciudad. El Proyecto Arnau se orienta hacia la articulación de una experiencia compartida, y con objetivos de transformación social. Crea las condiciones para que el proyecto se convierta en un impulsor de políticas culturales y administrativas innovadoras que procuran asegurar el beneficio común. Por tanto, toda labor en el marco de este proyecto puede ser considerada como una retribución indirecta para los ciudadanos.³⁵ Del mismo modo que el edificio considerado como el último teatro de barraca de Barcelona adquiere un importante valor patrimonial, al que se añade el valor histórico inmaterial, también el Proyecto Arnau —por el trabajo comunitario que lleva a cabo, por el horizonte de creación escénica que abre, y gracias a la preservación y la investigación en el campo de la memoria histórica— es digno de

34. El teatro Arnau «tiene un nivel de protección C en el catálogo del patrimonio arquitectónico, lo cual obligaría a mantener las fachadas, espacios interiores y los elementos ornamentales [...]». En: RAMON, Antoni [et al.]. *Arxiu d'arquitectura teatral*.

35. Según el análisis del término en FERNÁNDEZ, Anna [et al.]. *L'economia social i solidària a Barcelona*, «Reclamant que antigues infraestructures es convertissin en espais socials, des dels barris s'aconseguí la implementació del que aleshores s'anomenà "salari indirecte", avançant en la democratització dels recursos urbans i del dret a la ciutat».

ser considerado como un bien común³⁶ y por tanto de estar incluido entre los bienes comunales de Barcelona que como tales se tienen que apoyar y conservar.



Referencias bibliográficas

- AJUNTAMENT DE BARCELONA. SERVEI DE PREMSA. «Boca a Boca és la proposta guanyadora per a la rehabilitació del Teatre Arnau», 28 febrero 2018. <<https://bit.ly/2Q1Koxd>> [Consulta: 10 noviembre 2018].
- ALBARDANER I LLORENS, Francesc. «Els envelats catalans de Festa Major». *Revista d'Igualada* (Anoia: Unigràfic), 44 (septiembre 2013).
- ALEXIAS, Georgios. «Το ανθρώπινο σώμα: από τη βιολογία στη δυνητικοποίηση». *The greek review of social research* (Atenas: National Documentation Centre), 111 (2003). Citado por TURNER, B. *Medical Power and Social Knowledge* (Sage, 1995), p. 235-239.
- ANGULO, Silvia. «Barcelona compra el teatro Arnau». *El País* (Barcelona) (8 febrero 2011). <<https://bit.ly/364p53w>> [Consulta: 30 octubre 2018].
- ARENDT, Hanna. ¿Qué es la política? Barcelona: Ediciones Paidós, 1997.
- BOET, Isis; GARCÍA, Jesús. «Un grupo de jóvenes ocupa el teatro Arnau para celebrar cinco días de fiesta». *El País* (Madrid) (8 abril 2006). <https://elpais.com/diario/2006/04/08/catalunya/1144458451_850215.html> [Consulta: 30 octubre 2018].
- CIA, Blanca. «Barcelona compra el Teatro Arnau». *La Vanguardia* (8 febrero 2011). <https://elpais.com/diario/2011/02/08/catalunya/1297130852_850215.html> [Consulta: 30 octubre 2018].
- DELGADO, Manuel (ed.). *Inmigración y cultura*. Barcelona: CCCB, 2003.
- FERNÁNDEZ, Anna; MIRÓ, Ivan. *L'economia social i solidària a Barcelona*. Barcelona: La Ciutat Invisible, 2016.
- FERNÁNDEZ RAMOS, José Carlos. *Sociología del Cuerpo Físico y del Cuerpo Político en la Transición a la Modernidad* (tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia, p. 254-262.
- FONDEVILA, Santiago. «Los musicales vuelven a Barcelona». *La Vanguardia* (18 diciembre 2003), p. 35.
- MARCH, Enric. *Barcelona, ciutat de vestigis*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2016.
- MOLINA, Jordi. «Enric H. March. Salvem l'Arnau: "Recuperar el teatro Arnau es una cuestión sentimental, pero sobre todo arquitectónica"». *Catalunya.cat* (5 febrero 2015). <<https://bit.ly/2sgUIOt>> [Consulta: 30 octubre 2018].
- OROVIO, Ignacio. «L'Arnau, pioner teatre infantil». *La Vanguardia* (5 septiembre 2016). <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20160905/41111903837/teatre-arnau.html>> [Consulta: 30 octubre 2018].

36. FERNÁNDEZ, Anna [et al.]. *L'economia social i solidària a Barcelona*. El apartado que se refiere a la gestión ciudadana y comunitaria de equipamientos públicos especifica que «En els darrers anys, aquest marc està essent profundit per la gestió comunitària, que es basa en un procés de mobilització social permanent, partint de l'exercici de la reapropiació i l'autogestió d'equipaments i serveis públics entesos com a béns comuns, garantint l'accessibilitat universal i emmarcant-se en el paradigma de l'economia social i solidària».

- PAUNÉ, Meritxell M. «Antoni Ramon: “Un buen modelo para el Arnau sería el Théâtre des Bouffes du Nord de París”». *La Vanguardia* (18 mayo 2017). <<https://bit.ly/39izXgo>> [Consulta: 30 octubre 2018].
- PRAT I COLL, *Carrer Hospital amb Sant Jeroni* Barcelona: Edicions 62, 2001.
- PUIG, Oriol. «El futuro incierto del Arnau». *El Diario* (18 mayo 2018). <<https://bit.ly/2t5KToc>> [Consulta: 30 octubre 2018].
- RAMON, Antoni; LACOL COOPERATIVA D'ARQUITECTES. *Teatre Arnau. Barcelona, Estudio de Memoria del teatre Arnau*. Barcelona: Observatori d'Espais Escènics i Universitat Politècnica de Catalunya, 2017, p. 8.
- RAMON, Antoni; ALOY, Guillem; OLAIZOLA, Ekain. *Arxiu d'arquitectura teatral*. Barcelona: Ate 01, 2011, p. 145-147.
- REDACCIÓ BARCELONA. «El Ayuntamiento de Barcelona derribará el Teatre Arnau». *La Vanguardia* (28 octubre 2016). <<https://bit.ly/2Qnglza>> [Consulta 30 octubre 2018].
- «BCN busca un inversor para rehabilitar el teatro Arnau». *El Periódico* (16 abril 2013). <<https://bit.ly/2Qq4xMw>> [Consulta: 23 diciembre 2019]
- SASSEN, Saskia. «La ciudad global: una introducción al concepto y su historia». *Brown Journal of World Affairs* (Brown University), vol. 11 (2), 1995, p. 27-43.
- «La ciudad global: emplazamiento estratégico, nueva frontera». En: LAGUILLO, Manolo. Catálogo de la exposición *Barcelona 1978-1997*. Barcelona: MACBA, 2007, p. 38, 42.
- «The Urban Elite. The A. T. Kearney Global Cities Index 2010». En: *Chicago Council On Global Affairs Foreign Policy Magazine* (Chicago), 2010, p. 4.
- SAVALL SARAGOSSA, Cristina. «Bigas Luna vol portar el cabaret d'El Plata al teatre Arnau». *El Periódico*, 04 desembre 2008. <<https://bit.ly/2Qnpesp>> [Consulta: 30 octubre 2018].
- STAVRIDES, Stavros; ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ, Σταύρος. *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2010.
- SURIÑACH PADILLA, Ruben. *Les altres economies de la ciutat*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2016.
- TIERZ, Carme; MUNIESA, Xavier. *Barcelona, ciutat de teatres*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2013.
- TOBARRA, Sebastián. «Un inversor compra el teatro Arnau para levantar un geriátrico». *El País* (12 abril 2005). <<https://bit.ly/2QIA6XI>> [Consulta: 30 octubre 2018].
- «El Ayuntamiento se plantea derribar el teatro Arnau para dar un nuevo uso al solar». *El País* (4 julio 2004), p. 5.

Els teatres de la ciutat de Barcelona i l'art comunitari: una aproximació

Ricard GÁZQUEZ

Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)
Cultura en Viu, Campus de Bellaterra (Cerdanyola del Vallès)
ricardgazquez@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Llicenciat en Filologia Hispànica i Doctorat en Arts Escèniques per la UAB. Dramaturg i director escènic. Actualment és el director artístic de l'Aula de Teatre de la UAB, professor col·laborador de l'Institut del Teatre i del grau d'arts escèniques a l'ERAM de la UdG. La seva investigació recent s'ha centrat en les tendències escèniques contemporànies —amb especial interès en artistes interdisciplinàries— en relació amb les polítiques culturals i teatrals del segle XXI.

Resum

Al llarg de la darrera dècada, les polítiques culturals i teatrals han tendit a integrar el concepte de la «cultura com a recurs» (Yúdice, 2003) amb l'objectiu de transcendir-lo des d'una perspectiva de sostenibilitat de les pràctiques escèniques en si (com a activitat artística deficitària). Tot i que hi ha veus crítiques que pretenen superar aquest concepte, resulta difícil escapar a aquesta redefinició dels usos de la cultura. Aquest article revisa una part de la bibliografia recent sobre l'art comunitari i sobre el gir social de les polítiques culturals. Després d'analitzar els conceptes de democratització i democràcia cultural com a pedra de toc, es fa un llistat de les activitats socials i educatives dels principals teatres de Barcelona per constatar que, a part d'un parell d'activitats artístiques comunitàries, la majoria centren la seva tasca en la formació de públics a través d'activitats participatives, trobades i tallers, conscients de l'eix de transversalitat que tracen les noves tendències pedagògiques, les quals sostenen arguments favorables envers els valors positius de l'educació no formal a través de les pràctiques artístiques.

Paraules clau: art comunitari, teatre i educació, democratització i democràcia cultural, gir assistencial de la cultura

Ricard GÁZQUEZ

Els teatres de la ciutat de Barcelona i l'art comunitari: una aproximació¹

Polítiques culturals i art comunitari: «el gir social»

Al llarg de la darrera dècada, la inserció i l'ampliació de programes socials i d'arts comunitàries per part dels principals teatres de la ciutat de Barcelona, respon a diversos factors estratègics i estructurals, que es defineixen a partir de les diferents nocions polítiques conjunturals sobre els usos de la cultura, en funció de les línies ideològiques de cada administració, tant en l'àmbit del govern local (que ha condicionat de manera més directa les dinàmiques de funcionament i ordenació de la ciutat), com en l'autonòmic (com a finestra principal per a les empreses culturals), sense oblidar tampoc la influència global de les polítiques i programes culturals internacionals. En termes generals, es fa palès l'anomenat «gir social i assistencial de la cultura» (Vidie-lla, 2016; Yúdice, 2002), és a dir, que s'imposa una ètica de responsabilitat social enfront de la pròpia pràctica artística en si, de manera que es demana la devolució a la societat, alguna mena d'implicació o de reciprocitat entre allò artístic i allò social, sobretot per part dels sectors que reben subvencions públiques de manera directa o indirecta. D'una banda, aquest fet sovint es tradueix en una tematització de determinats conflictes o circumstàncies que afecten el dia a dia de la ciutadania (i la visibilització de determinats col·lectius en risc d'exclusió); a més d'un intent d'implicar els públics de manera activa, des de la participació o la col·laboració en tallers formatius que culminen amb un espectacle, classes didàctiques sobre diverses disciplines artístiques (moviment, dansa, escriptura, interpretació actoral, etc.); o bé la promoció de col·loquis i conferències on formar la capacitat crítica i analítica de l'espectador sobre el fet escènic i els corrents de pensament contemporani, però també on sondejar la sensibilitat i els gustos dels participants,

1. Aquest article és una aproximació als models de funcionament de les sales dedicades a la programació teatral en relació amb l'agenda social comunitària. Amb tot, no he volgut deixar d'esmentar el Mercat de les Flors i la importància de la dansa que, de fet, sempre ha estat cadpavantera quant a programes d'integració i participació ciutadana. Paga la pena esmentar també la valuosa tasca realitzada, per exemple, per La Caldera, fundada l'any 1995 i que ha esdevingut Fàbrica de Creació per mèrits propis. Tan sols apuntar que la intensa relació de les arts del moviment amb el teixit social mereixeria un article a part.

de cara a confegir una part de la programació d'espectacles o altres activitats paral·leles.² D'una altra banda, a més de la seva lectura social, en tant que es prefigura un nexa de proximitat amb les inquietuds i les expectatives d'entreteniment, lleure i formació de la ciutadania, tot ampliant les taxes d'accés i de participació de l'oferta cultural, aquestes estratègies d'acostament funcionen també per fidelitzar els sectors de la comunitat que ja tenen hàbits culturals, així com per buscar nous públics potencials. En certa manera, hi ha implícita una estratègia de màrqueting aplicat a la cultura i les arts, terme que explico més avall, ja que suscita una certa susceptibilitat per la seva connotació comercial i publicitària (Cuenca, 2014).

En l'àmbit global, les causes d'aquest gir social responen a la tendència general de les polítiques culturals internacionals del segle XXI, que han detectat que la cultura pot ser un indicador, o bé un regulador, que pot servir per a múltiples objectius a un cost reduït i, alhora, és una alternativa (creativa, educativa, lúdica, i a voltes comercial) a altres polítiques d'integració i de benestar social, que no sempre han assolit els resultats d'èxit desitjables. Així doncs, l'espai simbòlic de les pràctiques artístiques (i de la cultura) han assumit tota una sèrie d'atribucions i d'objectius de caire social que el converteixen en un recurs útil i versàtil per a les polítiques «educadores i integradores» de les administracions, ja que, de fet, alguns d'aquests trets sempre han estat presents en la dimensió humana de les arts i, per extensió, en la seva capacitat transformadora des de l'acció (per mitjà de les actuacions i els esdeveniments socials que les conformen). A més de la multiplicitat de disciplines i de perspectives plausibles des de les quals accedir-hi: estètiques, antropològiques, filosòfiques, pedagògiques, del coneixement i del pensament en general. Així doncs, entre d'altres potencialitats, s'atorga a les arts una capacitat homogeneïtzadora (en sentit positiu, d'equitat entre els que hi prenen part), i alhora és un espai de representació simbòlica i, per tant, pot incorporar un component higiènic on, d'una banda, es crea la il·lusió que es resolen conflictes i problemes socials o, si més no, es visibilitzen conflictes quotidians (de manera figurada), i de l'altra, la pròpia activitat psicofísica resulta alliberadora per a les persones que la practiquen (té un component terapèutic i de socialització). Judit Vidiella (2016) i abans George Yúdice (2002) han plantejat detalladament totes aquestes observacions crítiques sobre el suposat compromís social de les polítiques culturals globals en el nou mil·lenni, no exemptes d'un cert interès econòmic (per revestir simbòlicament de bones intencions la tendència general a la precarització social i laboral, sobretot d'ençà de l'esclat de la crisi global l'any 2008), i d'un rèdit propagandístic útil tant pels partits d'indole conservadora com progressista, que en fan ús incidint en els aspectes que més els interessa subratllar. Com explica George Yúdice (2002: 40) per referir-se al germen d'aquest canvi de paradigma en la concepció instrumental de la cultura:

2. Més endavant ampliaré aquesta informació de manera sintètica, a partir de les activitats concretes de les principals sales de Barcelona que serveixen com a exemple il·lustratiu d'aquest article: teatre Tantarantana, Antic Teatre, sala Beckett, Nau Ivanow, teatre Lliure, Mercat de les Flors i Teatre Nacional de Catalunya. L'estudi de les característiques arquitectòniques dels teatres esmentats es relaciona amb factors històrics, polítics, urbanístics i econòmics del tot circumstancials, de manera que analitzar aquí la seva morfologia i observar les necessitats d'adaptació al llarg dels anys desbordaria també l'abast d'aquestes notes.

En los últimos tres decenios, teóricos y activistas progresistas que rompieron tanto con los énfasis estatista y cognitivista del marxismo tradicional como con las inflexiones mercantilizadas y antirracionales de las artes, relegaron la estética y la idea de comunidad en la formulación de una alternativa político-cultural a la dominación. El giro antropológico en la conceptualización de las artes y la sociedad es coherente con lo que podría llamarse *poder cultural* —el término que utilizo para la extensión del biopoder en la era de la globalización—, y también constituye una de las principales razones por las cuales la *política cultural* se convirtió en un factor visible para repensar los acuerdos colectivos. El término une lo que en la modernidad pertenecía a la emancipación (política), por un lado, y a la regulación (cultura), por el otro. [...] Esta unión es quizá la expresión más clara del recurso de la cultura.

Els principals programes i propostes polítiques culturals internacionals que han influenciat en major o menor mesura les dinàmiques actuals en l'àmbit global són: la *Carta de Ciutats Educadores*,³ l'*Agenda 21*⁴ i la xarxa internacional *Another Roadmap (AR)*,⁵ espais de trobada que proposen una sèrie d'objectius de *sostenibilitat* social, educativa i mediambiental en la gestió de les ciutats de tot el planeta, per propiciar la implementació d'un codi ètic de «bones pràctiques», de manera igualitària, en tots els àmbits socials i, especialment, des d'una perspectiva de *democratització de la cultura*. El concepte genera un cert debat perquè topa precisament amb els plans d'acció i de gestió de la ciutat (en l'àmbit administratiu) en relació amb els drets culturals de la ciutadania,⁶ plans que, segons alguns professionals en la gestió de les pràctiques artístiques comunitàries (afins o, si més no, que interactuen amb

3. «Les ciutats amb representació al I Congrés Internacional de Ciutats Educadores, celebrat a Barcelona l'any 1990, van recollir a la Carta inicial els principis bàsics per a l'impuls educatiu de la ciutat. Partien del convenciment que el desenvolupament dels seus habitants no es pot deixar a l'atzar. La Carta es va revisar al III Congrés Internacional (Bolonya, 1994) i al VIII Congrés (Gènova, 2004), per adaptar els seus plantejaments als nous reptes i necessitats socials. Aquesta Carta es fonamenta en la Declaració Universal de Drets Humans (1948), en el Pacte Internacional de Drets Econòmics, Socials i Culturals (1966), en la Convenció sobre els Drets de la Infància (1989), en la Declaració Mundial sobre Educació per a Tothom (1990) i en la Declaració Universal sobre la Diversitat Cultural (2001)» (AICE, 2009: 1).

4. «L'Agenda 21 de la cultura fou aprovada per ciutats i governs locals d'arreu del món compromesos amb els drets humans, la diversitat cultural, la sostenibilitat, la democràcia participativa i la generació de condicions per a la pau. La seva aprovació es va realitzar el 8 de maig de 2004 a Barcelona, pel IV Fòrum d'Autoritats Locals per a la Inclusió Social de Porto Alegre, en el marc del primer Fòrum Universal de les Cultures» (Pascual, 2006: 2).

5. «La xarxa té el seu origen en la necessitat de pensar, investigar i desenvolupar críticament pràctiques d'educació per a les arts a partir de la publicació del *Roadmap for Arts Education*, elaborada per la UNESCO en la primera conferència mundial sobre educació artística de Lisboa el 2006 i en el 2010. Les àrees principals de la xarxa són: 1) abordar críticament l'hegemonia d'una educació de les arts colonial i occidental; 2) analitzar les polítiques i pràctiques de l'educació per a les arts (i el creixent interès pel rol de la creativitat); 3) apuntar alternatives i desenvolupar altres paradigmes per a la recerca i la pràctica de l'educació de les arts» (Vidiella, 2016: 53).

6. Segons la fundació privada *Interarts*, fundada el 1995 i encarregada, entre d'altres, de la coorganització del Fòrum Universal de les Cultures 2004, junt amb l'Agència Espanyola de Cooperació Internacional (AECI) i la UNESCO, els Drets Culturals es defineixen com a «drets promoguts per garantir que les persones i les comunitats tinguin accés a la cultura i puguin participar en la que sigui de la seva elecció. Fonamentalment, són drets humans per assegurar el gaudi de la cultura i els seus components en condicions d'igualtat, dignitat humana i no discriminació. Són drets relatius a qüestions com la llengua; la producció cultural i artística; la participació en la cultura; el patrimoni cultural; els drets d'autor; les minories i l'accés a la cultura, entre altres». No redundaré en el terme, ja que queda implícit en el contingut de fons de l'article ja que, al cap i a la fi, la qüestió principal que aquí es formula té a veure amb les formes d'implementació dels drets culturals en les comunitats, tenint en compte el paper de les sales i dels professionals de l'art en relació amb les comunitats del seu entorn. (Vegeu el web a les referències bibliogràfiques.)

l'actual govern local, Barcelona en Comú i l'Institut de Cultura de Barcelona),⁷ haurien de tendir a desenvolupar-se de manera col·laborativa (i no tan sols participativa), dins una trama de relacions que aspirés a la *democràcia cultural*. Com argüeixen Mauro Castro i Javier Rodrigo (2018: 106):

En el paradigma de la democratització de la cultura, la cultura s'ha concebut com a dret fonamental i es correspon amb una política centrada en l'accés a l'oferta cultural. Sota aquest prisma, s'han construït biblioteques, teatres, auditoris i grans infraestructures culturals per permetre el consum de cultura. D'aquesta manera, l'accés ha esdevingut sinònim de consum, i ha creat públics culturals i mirades especialitzades en el fet cultural (Rowan, 2016). En canvi, el paradigma de la democràcia cultural té una perspectiva més social de la cultura, i la fa servir com a eina amb capacitat transformadora i que reforça les pràctiques comunitàries. En la pràctica, aquests dos paradigmes els trobem hibridats actualment en les polítiques culturals, tot i que la cultura del consum continua sent hegemònica en les grans infraestructures públiques.

Paga la pena aturar-se un moment per aclarir la controvèrsia que genera tant la complementarietat com la hibridació d'aquests dos termes (democratització versus democràcia cultural), com a símptoma dels desacords i, per tant, dels intents de trobar un equilibri arran de les polítiques culturals en què se sustenten les iniciatives d'art comunitari, tenint en compte tots els seus actors.

Democratització, democràcia i màrqueting culturals

Macarena Cuenca (2014) fa una anàlisi detallada d'ambdós conceptes des del punt de vista de l'educació i l'animació sociocultural. Tot anotant els antecedents, ens recorda que les polítiques de *democratització cultural* europees existeixen des de fa gairebé cinquanta anys i que troben el seu germen en l'idealisme del maig del 68 (com ho apunta també George Yúdice més amunt quan, indirectament, es refereix a alguns teòrics i activistes postmarxistes), moment on es comença a utilitzar aquesta designació, des d'una vocació de conformar una cultura no elitista. Segons l'autora, la crítica al concepte per part de diversos autors (Fernández, 1991; Ventosa, 2002, entre d'altres) torna a posar sobre la taula la tan debatuda pregunta de «què es una cultura no elitista?», qüestió que comporta altres dilemes com l'oposició entre elitisme i populisme, professionalització i participació o conservació i innovació.

Una de les respostes que proposen Castro i Rodrigo (2018: 76) al respecte, entén aquesta tensió entre contraris com a oposició entre una «cultura sectorial (que aposta per la innovació, l'excel·lència i la cultura d'elit) i una cultura generalista (que té objectius comunitaris amb sentit integral i integrador)». Val a dir que la seva visió es refereix a l'àmbit de les pràctiques

7. L'economista i doctor en ciència política Mauro Castro pertany a La Hidra Cooperativa, entitat que es defineix com «una empresa política que destina el seu treball a la transformació urbana, amb l'objectiu de sumar-se al conjunt de pràctiques professionals i socials que volen garantir el dret a la ciutat». L'educador i historiador de l'art Javier Rodrigo forma part d'Artibarrí, entitat que existeix des del 2003 com a: «un **centre de recursos** i una xarxa a favor del desenvolupament de **projectes artístics d'acció comunitària**». (Vegeu els webs a les referències bibliogràfiques.)

d'art i de cultura comunitària fora de l'entorn artístic professional (és a dir, que pensa en l'activitat associativa i en els centres cívics dels barris i no en els teatres i els centres d'art) i que, per tant, no té en consideració el sistema teatral de la ciutat en els vessants de producció, processos de creació i exhibició. Després d'una anàlisi acurada de models de funcionament dels principals centres cívics, ateneus, associacions i comissions de festes populars dels barris de Barcelona (com a casos d'estudi), atorga un valor superior als reptes socials i a la capacitat d'autogestió organitzativa enfront dels reptes estètics i artístics, d'igual manera que defuig tota jerarquia de verticalitat per defensar l'equiparació en valors d'igualtat social i organitzativa enfront dels valors estètics (i artístics *per se*) del que anomenen *cultura sectorial*. Cal tenir en compte que, al seu torn, aquesta *cultura sectorial* es troba condicionada tant pels sistemes de producció com per les circumstàncies laborals dels artistes professionals, d'altra banda majoritàriament precàries o inestables. El repte que es proposen com a horitzó els projectes de *cultura generalista comunitària*, doncs, és arribar a una gestió comunitària de la cultura més enllà de l'estratificació i de la catalogació cultural de les pràctiques i dels objectes artístics (Castro i Rodrigo, 2018: 106):

Recuperant concepcions clàssiques com la defensada per Raymond Williams, la cultura s'entén com a mode de vida d'una comunitat, com a pràctica ordinària i quotidiana que connecta amb els valors, les creences i les tradicions d'una col·lectivitat. D'aquesta manera, des de la gestió comunitària de la cultura es defugen l'elitisme dels objectes artístics únics i els discursos com la qualitat artística o l'excel·lència cultural. Això també implica defugir les mètriques que mesuren la cultura a partir de la seva capacitat per crear o fidelitzar «nous públics». Els valors de la cultura comunitària no es basen en el fet que la gent accedeix a la cultura o que hi hagi més espectadors o consumidors, sinó que es basen a reconèixer el paper actiu de les persones i els seus drets culturals com a ciutadans (Pascual, 2017).

Ara bé, trobem un contrast interessant (o, si més no, que relativitza el valor absolut d'aquesta visió) en la revisió que Macarena Cuenca en fa a partir de l'anàlisi d'altres sociòlegs i educadors. Cuenca apunta que (2014: 6-7):

Ander-Egg (2000) sintetiza acertadamente la esencia de ambas filosofías en objetivos estratégicos. Así, mientras el objetivo estratégico de la democratización es el acceso a la cultura, para la democracia lo es la participación cultural. [...]

Ander-Egg (2000), igual que Ventosa (2002), también reflexiona sobre la convivencia de la democratización y la democracia cultural y plantea que ambos no deben ser considerados objetivos estratégicos de proyectos políticos diferentes, sino que debieran ser contemplados como puntos de partida y llegada de una política cultural. Así, sólo será posible tender hacia una democracia cultural, después de un trabajo de difusión cultural y de haber logrado niveles de acceso a la cultura significativos.

Reflexions que impliquen un repartiment o una assignació de funcions tàctic i instrumental, ja que si els plans de democratització (accés) s'associaven a

programes polítics, la cultura de la participació (a través dels programes d'art comunitari en aquest cas) es porten a terme per mitjà d'entitats, associacions i plataformes que assumeixen l'encàrrec de fer-la efectiva i que, per tant, estableixen una relació de complicitat i de mútua conveniència —per acord, per finançament o per contracte— amb la pròpia administració local. Malgrat la voluntat o l'aspiració que en el futur aquestes associacions, plataformes o col·lectius de la comunitat en qüestió (veïnal, laboral, sanitària, escolar, etc.) funcionin de manera autònoma i autogestionada, a hores d'ara existeix una institucionalització en la pròpia aposta política perquè aquests projectes vagin endavant. És el que, en altres contextos més deprimits, George Yúdice (2003: 373) anomena una «institucionalització de l'art dels oprimits», ja que, segons demostra al llarg del seu llibre, sembla provat que ja no existeix un dins i un fora de la institució, perquè sempre hi ha un marc estructural, ideològic i econòmic que enllaça transversalment totes les esferes.

Des d'un punt de vista tècnic, el que Macarena Cuenca constata és que en l'actualitat s'ha produït una substitució del terme *democratització* pel concepte de *creació i desenvolupament de públics* (audiències, usuaris o participants en activitats culturals). Malgrat que els objectius puguin ser considerats enriquidors i constructius per a determinats sectors de població que es troben en situació de precarietat econòmica, educativa i de formació general (per ingressos, nivell educatiu, entorns socials conflictius), i per a la ciutadania en general, resulta obvi que existeix una necessària delegació de funcions a determinats agents (proveïdors d'equips humans on treballen gestors culturals, mediadors socials, artistes contractats com a assessors, tècnics, etc.). Al seu torn, la continuïtat d'aquests col·lectius o empreses es troba condicionada pels propis programes polítics que incideixen en la visibilització de la diferència, de la desigualtat o en la capacitat potencial de resoldre conflictes de l'art comunitari com a eina de formació, d'expressió i de transformació social. Associat a la creació i al desenvolupament de les audiències, en sentit convencional, trobem el concepte de màrqueting (com esmentava més amunt) que, com matisa Cuenca (2014: 13-14):

A pesar de que en sus inicios, el marketing y la cultura no fueron, precisamente, dos conceptos hermanados, han sido muchos los autores que han investigado y escrito sobre el tema (Hill, O'Sullivan y O'Sullivan, 2000; Kolb, 2000; Colbert y Cuadrado, 2003; Kotler y Scheff 2004; Sellas y Colomer, 2009) y, hoy en día, no se cuestiona que la aplicación del marketing al sector cultural tenga beneficios. Sin embargo, en el siglo XXI, el simple enfoque marketing como núcleo del proceso de desarrollo de audiencias ha dado paso a un enfoque más complejo que persigue el compromiso de los públicos a través de una combinación de herramientas como la educación, la divulgación, el marketing y la interacción con artistas (Brown y Novak, 2007:21).

És precisament en la definició del terme cultura on tornem a multiplicar les definicions que, si bé podrien ser també complementàries, a voltes esdevenen oposades, segons els interessos polítics del moment. Judit Vidiella en fa una síntesi acurada a l'informe sobre «Polítiques Culturals: anàlisi del

currículum ocult», publicat pel CoNCA de 2016, quan parla dels discursos de política cultural internacional (Vidiella, 2016: 53):

Les directrius del Consell d'Europa i la UNESCO aposten per un model de «ciutat educativa», enfocat a concebre la cultura com un instrument que afavoreix el desenvolupament econòmic. La noció de cultura s'entén des de tres enfocaments: cultura com a identitat (propietat), cultura com a pràctica que és creativa (universal, amb la idea que la creativitat és en tota forma de treball) i cultura com a educació i transformació de la societat (on les polítiques tenen un pes clau).

En primer lloc, l'apropiació de la noció d'identitat cultural per part dels partits i els *lobbies* polítics sembla prou clara. Pel que fa a Barcelona, existeixen almenys tres tendències clarament diferenciades. A grans trets: la noció nacionalista, que identifica la cultura amb la llengua, les tradicions, el patrimoni i l'especificitat sociològica i històrica (més pròpia dels àmbits conservadors i amb una llarga trajectòria en la presidència de la Generalitat), i que alhora parteix de plantejaments econòmics neoliberals que busquen, d'una banda, la rendibilitat de les empreses culturals (que es gestionen des d'una política d'equipaments i subvencions) i, de l'altra, la projecció identitària com a país a través d'una identificació cultural que es nodreix dels eixos assenyalats més amunt; la noció socialdemòcrata, que va propiciar l'anomenat Model Barcelona, tot posant en marxa precisament estratègies de democratització cultural i modernització urbanística, en paral·lel amb la projecció de la imatge de Barcelona com a ciutat plural i cosmopolita oberta al món (cosa que, malgrat el seu èxit contrastat com a model, es troba amb la saturació turística i la gentrificació dels barris com a contrapartida);⁸ i l'actual noció dels comuns, que recull el llegat dels anteriors governs municipals⁹ i que pensa en la cultura com a «bé comú, que es fa en comú» (Castro i Rodrigo, 2018: 23), tot buscant l'encaix de l'anomenada democràcia cultural des de pràctiques col·laboratives en xarxa, amb una forta oposició envers el risc de la mercantilització de les arts i el neoliberalisme econòmic. Per a totes tres, però, el concepte de desenvolupament social implica la instrumentalització de la cultura i de les arts per vies diferents, que sovint conflueixen en alguns punts i que, entre altres coses, comparteixen el problema de la gestió econòmica, el dilema enfront de la rendibilitat de les indústries o empreses culturals, la imatge d'innovació i modernitat de la ciutat com a reclam (la cultura turística envers la cultura ciutadana sostenible)

8. El que s'ha criticat del Model Barcelona des dels àmbits que aspiren a la gestió comunitària integral és, sobretot, que es va apostar per la creació de grans infraestructures i esdeveniments culturals (Olimpiada Cultural i Jocs Olímpics del 92, Fòrum de les Cultures 2004, Xarxa de Biblioteques, Auditori de Barcelona i altres grans equipaments, com a exemples paradigmàtics), de manera que es va dotar de menys recursos la cultura de base (centres cívics, associacions veïnals, ateneus autogestionats, etc.) per potenciar, segons ells, una visió consumista i mercantilista de la cultura (Castro i Rodrigo, 2018: 24-25). Altres autors observen la manera com es va imitar el model britànic laborista de la *cool britania*, per treure un rèdit com a ciutat creativa, amb una inversió en infraestructures capaces d'albergar grans esdeveniments, alhora que es feia una planificació estratègica com a societat del coneixement (Rius i Sánchez-Belando, 2015).

9. Val la pena recordar que el PSC ha governat a l'Ajuntament de Barcelona des de 1979, amb els alcaldes Narcís Serra (1979-1982), Pasqual Maragall (1982-1997), Joan Clos (1997-2006) i Jordi Hereu (2006-2011). Entre juliol de 2011 i juny de 2015 hi ha el lapse del mandat convergent de Xavier Trias, i des de juny de 2015 fins a l'actualitat, l'alcaldesa Ada Colau, de Barcelona en Comú.

i, per últim, però no menys important, la difícil entesa política entre totes tres visions (i entre les forces que les representen) per recollir o per destil·lar els encerts i per esmenar els errors comesos en el passat.

D'altra banda, és un fet que les formes de treball que incorporen el terme *creativitat* han impregnat el mercat laboral a tots nivells (sobretot en les empreses dedicades a la tecnologia i la comunicació, però també en el turisme i la gastronomia, com en tants altres àmbits comercials i empresarials); com també sembla prou clar que la noció d'educació no formal (ENF)¹⁰ a través de l'ús pedagògic i experiencial dels recursos artístics i culturals, configuren el panorama ideològic i estratègic actual de manera determinant, sobretot com a complement a la manca de recursos de l'educació formal reglada (EF), producte de les retallades econòmiques, com ja és ben sabut, com a mesura restrictiva dels pressupostos per part de les polítiques conservadores enfront dels entrebancs de la crisi econòmica i com a conseqüència tangencial dels daltabaixos polítics en relació amb les polítiques territorials. De manera que el paper de l'artista, com a professional de l'art, s'ha transformat també en el de mediador, dinamitzador, assistent social, animador sociocultural, terapeuta, guia o educador (Vidiella, 2016b i Yúdice, 2003). En síntesi, el que avui s'entén com a *facilitador*, una figura polièdrica que funciona com a frontissa entre el grup (públic, comunitat, participants) i la institució, l'associació o l'empresa que gestiona l'activitat artística com a servei.

Si bé els gestors d'art comunitari defugen la idea d'instrumentalització ideològica de l'art apel·lant al «bé comú», aquesta precaució respon a dos motius. En primer lloc, perquè s'atenen a un codi ètic de «bones pràctiques». Val a dir que la pròpia qualificació d'excel·lència o de bondat moral és, en si, una evidència o, si més no, un indicatiu d'una utilització política i ideològica dels recursos (malgrat que sigui benintencionada i constructiva). I, en segon lloc, perquè la pròpia noció d'*art comunitari* és en si una manera d'entendre tant les maneres de fer o de practicar les arts (els usos), com d'organitzar la vida i la gestió comunitària (conceptes de funcionament estructural igualment polititzats).

Resulta oportú citar les paraules d'Eva García (comissària d'ART i PART i directora de ComuArt),¹¹ en la recerca d'una tensió ajustada entre les administracions i la societat, pel que fa precisament a la creació artística comunitària. El seu és un punt de vista autocrític que intenta trobar tant el lloc de l'acció comunitària, com detectar els seus encerts i els seus fracassos, ja que els uns i els altres formen part de processos en vies de desenvolupament constant amb un alt nivell de fragilitat per totes bandes (2018: 79):

10. Els àmbits educatius es troben en revisió permanent, sobretot pel que fa a la recerca d'un equilibri per traçar un eix de transversalitat i interdependència entre l'educació formal (reglada), l'educació no formal (innovadora, a través de pràctiques creatives de tota mena: socioculturals, ambientals, de salut, ocupacionals, en valors, artístiques i culturals) i l'educació informal (complementària, donada per l'autoaprenentatge i la socialització) (Vidiella, 2016b: 61-63).

11. El programa ART i PART de creació artística comunitària als barris és una iniciativa de l'Ajuntament de Barcelona, gestionada a través de l'Institut de Cultura, que convida els veïns i les veïnes de la ciutat a prendre part en una proposta comunitària en la qual actuen com a creadors i creadores. ART i PART, que ja va dur a terme una primera temporada durant el 2018 a cinc barris de la ciutat, arribarà als barris del Besòs, Gòtic i Poble-sec aquest 2019. ComuArt és una entitat sense ànim de lucre que impulsa i acompanya processos de creació comunitària.

Les formacions de gestió cultural no han integrat l'art comunitari en els seus continguts i les relacionades amb la intervenció artística comunitària toquen d'esquiltlentes la gestió i sostenibilitat dels projectes. Són escassos els espais formals o informals on socialitzar, pensar i aprofundir sobre alternatives en les maneres de producció i relació, basats en la cooperació, la transferència de coneixement i descobertes, articulant bancs de recursos alimentats per sabers comuns i compartits. La creació artística comunitària posa el focus en les invisibilitats i la pobresa —econòmica, social i identitària— que genera el capitalisme. Dins dels mateixos projectes s'està generant pobresa, entesa com a precarietat i autoexplotació. En aquest sentit i tractant de mantenir una cura extrema en el plantejament, no podem deixar d'esmentar les persones que normalment no formaran part dels equips, però sí dels processos i les accions pròpiament dites: les comunitats, els participants, els no professionals, els artistes emergents, etc., immersos en processos intensos i exigents, sent, a més, en alguns casos, persones amb els drets vulnerats socialment. La pregunta sobre si han de ser remunerats o no com a artistes i les seves conseqüències és molt present, si bé no afronta de forma integral la que és una qüestió més àmplia sobre els guanys materials i immaterials per a tots els implicats i implicades en aquests processos. Cada organització haurà d'analitzar rigorosament i coordinada el context i les persones involucrades, així com les condicions que requereix la proposta i, per tant, els compromisos i responsabilitats, i afavorir un diàleg honest sobre les possibilitats de cadascú, les seves limitacions i necessitats.

Davant d'aquesta realitat global on l'art i l'educació s'entenen des de la transversalitat, amb un fort imperatiu moral de solidaritat que fa necessària la cooperació intersectorial enfront dels contextos socials més precaritzats de la societat, resulta prou contrastat que l'art (dissolt dins el concepte de cultura) esdevé una eina crucial per engegar processos de transformació social que, paradoxalment, qüestionen la seva pròpia funció i el seu sentit ontològic en la societat contemporània. En aquest panorama, els teatres de la ciutat no poden quedar-se al marge dels corrents de pensament contemporani que condicionen la política cultural general, així com tampoc no poden subsistir fora dels ecosistemes teatrals i artístics de la ciutat. Per a les sales que no tenen una vocació estrictament comercial davant el fet teatral, més enllà de l'exhibició d'espectacles, s'imposa una responsabilitat enfront de la integració de programes socials i comunitaris. Si bé la majoria dels teatres de la ciutat que responen a aquest perfil (com a mínim els que apareixen a continuació) ja duïen a terme aquesta tasca de manera parcial (a través de trobades amb el públic, col·loquis, visites escolars o d'altres activitats participatives), ara per ara l'anomenat «gir social i assistencial de la cultura» o bé s'ha institucionalitzat a través de la col·laboració amb associacions i fundacions públiques i privades, o bé s'ha ampliat amb recursos econòmics autofinançats, o bé funciona amb recursos humans que operen dins una xarxa de complicitats professionals i personals. Vegem quines són algunes d'aquestes activitats per poder extreure'n algunes conclusions al respecte, tot considerant el nou paradigma de la cultura de la participació.

Activitats organitzades pels teatres de la ciutat de Barcelona (programes de caire social i comunitari)¹²

Antic teatre

- Desenvolupament de projectes artístics amb la comunitat i jornades anuals de portes obertes: la Festa d'Aniversari de l'Antic, *OFF Sant Jordi*, amb presentacions, recitals de poesia i lectures dramatitzades; la Festa de la Castanyada, amb l'aplec de tardor de la comunitat Antic, amb dinar popular i diferents activitats entre gent del barri.
- Connexió amb l'Associació de Veïns del Casc Antic i amb moltes altres entitats del barri, com la Xarxa de Cures.
- Projectes de caràcter artístic comunitari: espai que funciona des de 2011, quan un grup de gent gran del barri comença a treballar amb professionals de la dansa en tallers i aproximacions al llenguatge del moviment. El procés rep el títol de *Ritme en el temps*. Des de 2012 presenta una proposta escènica un cop l'any. Entre 2013 i 2016 els espectacles sorgits formen també part de la programació del Grec Festival de Barcelona.
- El 2017 el projecte artístic comunitari amb gent gran de l'Antic Teatre es reconfigura i l'autora i directora escènica Marta Galán pren el relleu amb una exploració sobre la bellesa de l'envelliment de les protagonistes, veïnes del barri. L'espectacle multidisciplinari s'anomena *La bellesa*. L'obra s'estrena al Festival Grec i participa, posteriorment, en el III Fòrum d'Arts Escèniques Aplicades (novembre de 2017, Institut del Teatre, Barcelona) i en les X Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas (maig de 2018, Teatro Valle Inclán, Madrid).

Teatre Tantarantana

- *Pi(e)ce*: Projecte Intergeneracional de Creació Escènica, que des de l'any 2011 treballa amb gent gran i adolescents de diferents instituts del barri sota la coordinació de la coreògrafa Constanza Brnčić i el dramaturg Albert Tola. La primera edició va ser un taller de creació escènica dirigit a joves del Raval, que es realitzava fora de l'horari escolar. A les cinc edicions següents es van incorporar persones grans del barri i es va començar a treballar amb els instituts públics de la zona, en horari lectiu i en col·laboració amb els equips docents d'aquests instituts.
- Okupa Raval pretén el que el seu propi nom indica: ocupar el barri i transitar per espais comuns i col·lectius, per tal de convertir-los en espais nous i generadors d'històries que retraten una realitat també comuna i col·lectiva.

12. Agraïxo la col·laboració i la bona disposició dels directors de sala o de premsa que m'han facilitat dossiers i informació sobre les seves activitats. Especialment: Julio Álvarez (Tantarantana), Toni Casares, Víctor Muñoz i Aina Tur (sala Beckett - Obrador), Mar Solà (premsa del teatre Lliure) i Xavier Pujolràs (coordinador de programació del TNC).

- *Assajar és de covards* és una lectura dramatitzada, un concert i una *jam session* actoral en la mateixa vetllada. Una sessió on es proposa diferents actors, directors, músics, fotògrafs, dramaturgs i es compta amb la participació del públic assistent. Activitat produïda i presentada per la Cia Casa Real un dilluns al mes a l'Àtic 22.

Sala Beckett - Obrador Internacional de Dramatúrgia

- Des del 2009, l'Institut de Cultura de Barcelona i el Consorci d'Educació de Barcelona desenvolupen *Creadors en Residència* als instituts de Barcelona, un programa que introdueix les diferents expressions artístiques als centres públics d'educació secundària a través del contacte directe i continuat d'un creador amb els estudiants. Des del curs 2011-2012, la sala Beckett - Obrador hi participa, proposant un artista (o artistes) i fent de mediador amb l'institut de secundària corresponent. Hi han participat: Cristina Clemente, Helena Tornero, les companyies Indi Gest i La Calòrica, el tàndem artístic format per Gerard Guix i Montse Rodríguez, Iván Morales, Agnès Mateus i Quim Tarrida.
- ELS MALNASCUTS: laboratori de teatre per tal que la gent de 16 a 30 anys, professional i no professional, pugui experimentar en qualsevol àmbit de les arts escèniques. Els espectacles d'ELS MALNASCUTS es generen a partir d'una convocatòria oberta de la qual en sorgeix un grup.
- L'Escola Pere IV del Poblenou ha pres les arts escèniques com a eix vertebrador del seu projecte pedagògic i la sala Beckett, a tocar paret per paret amb l'escola, tutoritza la part artística del programa, fent el treball d'assessorament al professorat, cursos específics i activitats d'aproximació dels alumnes al món teatral.
- Escriure i pensar el teatre: l'autor o autora resident de la Beckett imparteix dues classes a l'any, tant als alumnes més grans de l'escola com al seu professorat, sobre l'ofici d'escriure teatre i conceptes bàsics de dramatúrgia.
- Visites guiades: Els diferents oficis del teatre. Visites guiades de la mà de diferents professionals per parlar amb els alumnes dels oficis del teatre.
- Ensenyar teatre i fer servir el teatre per a l'ensenyament: Curs específic per a mestres.
- Pensament i debat: La sala Beckett promou contextos oberts i participatius per a l'intercanvi de coneixement, el pensament i el debat d'idees, inquietuds i projectes. També fomenta l'organització d'activitats al voltant d'un tema específic.

Nau Ivanow

A part de les residències per a companyies teatrals i dels cursos especialitzats d'escriptura, interpretació, il·luminació i producció teatral, l'aposta de

la Nau Ivanow quant a apropament a la comunitat és l'*Escola de l'Espectador* de la Sagrera, on s'intenta trencar la barrera entre les companyies i el públic amb l'objectiu de mostrar la feina del procés creatiu. Les fases a les quals el públic del barri pot assistir són les següents:

- Compartir amb la companyia els primers contactes amb l'obra, les primeres lectures.
- Opció de participar en algun dels assajos per poder ser conscients de l'evolució creativa.
- Ajudar en la tasca de creació del vestuari i l'escenografia (*atrezzo*).
- Assistir a les diferents fases de la posada en escena.
- Assistir a l'estrena final de l'espectacle.

Teatre Nacional de Catalunya

- Col·labora amb l'Obra Social La Caixa, a través del seu programa *Caixa-Escena*, amb una convocatòria adreçada a joves d'entre 15 i 18 anys per crear un espectacle. Temporada 2018-2019: *Youth#4*, concebut i dirigit pel director francès Didier Ruiz, de La compagnie des Hommes, proposta que es representarà al TNC.
- El TNC col·labora amb la comunitat on s'ubica l'edifici (el barri del Fort Pienc), ajudant la comissió de festes o altres associacions, sobretot amb la cessió d'espais i/o material en els esdeveniments més rellevants, com ara en la seva festa major.
- Trobada de teatre social per a joves, *Deslimita'm*, organitzada per imactaT i la Fundació La Roda, que reuneix des de 2008 durant un matí, damunt d'un mateix escenari, els joves que participen en el projecte *Actuem!*
- Col·laboració amb la Fundació Èxit amb l'objectiu, en períodes de pràctiques, de donar a conèixer als joves els diferents oficis i tasques que envolten el món del teatre: des l'elèctric al maquinista, o els constructors i la sastreria. També tenen cura de la seva formació.
- Adhesió al Programa *Apropa Cultura*: oferta d'espectacles i activitats culturals a preus accessibles per a persones en risc d'exclusió social o amb discapacitat.
- Activitats educatives complementàries a les funcions: visites guiades, trobades teatrals, conferències sobre els oficis del teatre...

Teatre Lliure

- Servei Educatiu: propostes que s'adeqüen als diversos públics, des dels espectacles adreçats a grups d'Educació Infantil, Primària, Secundària i Batxillerat, fins a les propostes d'activitats educatives que complementen les arts escèniques. Programa que funciona des de 2010 sota el lema *El Lliure dels nens*.

- Activitats educatives complementàries a les funcions: visites guiades, trobades teatrals... A banda d'Itineraris teatrals i Trobades teatrals a la carta.
- *Creadors en Residència*: primera edició en què el Lliure hi participa (2018-2019). La persona resident a l'Institut Montjuïc és la directora i dramaturga Anna Serrano.
- Col·laboració amb Àgora-UPF: projecte educatiu amb universitats.
- Funcions accessibles, en col·laboració amb l'ONCE i l'Institut Municipal de Persones amb Discapacitat (IMD).
- Cicles de programació recents: *NOSaltres*, *Fòrum Dones Lliures*.
- Col·laboració amb Escenaris Especials, Fundació Arrels, La compagnie des Hommes.
- Col·laboració amb associacions de dones i moviments feministes: Llibreria Còmplices, Biblioteca Francesca Bonnemaïson, Centre de Documentació Joaquina Alemany i Roca, Duoda - Centre de Recerca de Dones, Llibreria Pròleg, Llibreria La Raposa, Llibreria On the Road.
- Taller de la Kompanyia amb Kelly Hunter: activitat social.
- Col·laboració amb el Centre d'Educació Especial Montserrat Montero.
- Altres projectes als quals estan adherits: *Apropa Cultura*; *Educa amb l'art*.
- Col·laboració amb Projectes Gratuïtats PAE: oferta d'entrades gratuïtes a centres educatius d'alta complexitat.
- Col·laboració amb *We Act Assoc*, un festival multidisciplinari d'arts escèniques que ofereix una programació contemporània i accessible, tant per a un públic amb diversitat sensorial com per als aficionats a les arts escèniques.

Mercat de les Flors

- *Tot Dansa*: té com a objectiu principal fomentar i donar a conèixer la dansa contemporània en el territori. El projecte apropa aquesta especialitat artística a l'alumnat de centres públics d'ensenyament secundari i de batxillerat de la ciutat de Barcelona.
- *Versió Ciutat Dansa*, un programa pilot que impulsen l'IMEB (Institut d'Educació de Barcelona) i el Mercat de les Flors, adreçat a l'alumnat de secundària i batxillerat d'instituts públics de Barcelona. Neix de la necessitat de donar continuïtat al projecte ja consolidat *Tot Dansa*. El projecte promou la dansa en el territori, vinculant els centres educatius amb entitats, equipaments públics i espais de l'entorn. Un treball en xarxa que culmina en espectacle a peu de carrer: una coreografia liderada per un/a coreògraf/a de renom.
- *Tots dansen*: actualment el projecte ha passat a formar part del *Pla d'Impuls a la Dansa* promogut pel Departament de Cultura de la

Generalitat de Catalunya, la qual cosa ha de servir per incrementar i estabilitzar aquesta iniciativa pedagògica d'abast territorial que apropa el llenguatge del moviment i la dansa contemporània al públic jove. Adreçada a centres d'ensenyament secundari, aquesta proposta afavoreix la participació de la ciutadania i el coneixement de la dansa a Catalunya.

- En el *Projecte Tàndem* Escola Bàrkeno + Mercat de les Flors - Graner, la dansa i el moviment artístic s'insereixen com a eix transversal dins el currículum de l'educació infantil i primària. Aquest projecte d'innovació educativa pretén crear espais amplis i sensibles, on el llenguatge de la dansa i les arts del moviment siguin el vehicle de l'aprenentatge en les diferents matèries que s'imparteixen a l'escola, així com una altra forma de descoberta i vivència.
- Programa en residència, amb Graner - Mercat de les Flors com a mediador des de la temporada 2012-2013 i fins a l'actualitat (2018-2019). Els artistes residents han estat: Àngels Margarit (IES Joan Coromines), Los Corderos s.c. (IES Milà i Fontanals), Aimar Pérez-Galí (IES Menéndez y Pelayo), Societat Doctor Alonso (IES Montjuïc), Toni Mira (IES Josep Comas i Solà), Bog Bouncers (IES Moisès Broggi), Jorge Dutor i Guillem Mont de Palol (IES Montjuïc), Constanza Brnčić (IES Josep Comas i Solà) i Andrés Waksman (IES Barri Besòs).

Arnau Itinerant

El juliol de 2007 l'Ajuntament de Barcelona va donar llum verda a l'aprovació del Pla especial urbanístic del Teatre Arnau, amb l'objectiu d'expropiar l'immoble amb la finalitat de convertir-lo en un centre d'arts escèniques. Així mateix, la compra del teatre a l'Església Evangèlica Cristiana Xinesa es va segellar a finals del març de 2011. Sis anys després de la seva compra, l'edifici municipal seguia en estat d'abandonament i la situació de l'Arnau preocupava un gran nombre d'entitats i de col·lectius després de tants anys de deteriorament i inactivitat. Un cop l'edifici va ser adquirit per l'Ajuntament de Barcelona, la incògnita principal és quin serà el seu futur. Per parlar d'aquest futur, de la funció que ha d'acomplir aquest equipament, i els usos als quals es destinarà, es va dissenyar un procés participatiu que inclou part del sector cultural i del teixit veïnal dels tres districtes, i també tots els col·lectius que han mostrat interès en la preservació de l'espai. Aquesta proposta cultural i comunitària, que té lloc als barris del Raval, Poble-sec i Sant Antoni, es desenvolupa a partir de:

- Un grup de treball integrat per entitats, professionals i persones voluntàries que s'encarreguen de construir un model organitzatiu i de gestió comunitària.
- Tres eixos de treball interconnectats (comunitat, memòria i arts escèniques) en cadascun dels quals es desenvolupa un projecte que facilita que la comunitat s'impliqui en el projecte cultural del Teatre Arnau.

- Tallers i activitats de cadascun dels projectes per tal de treballar, de manera comunitària, la memòria històrica, coproduir un espectacle comunitari, fer formació escènica i en serveis tècnics associats a aquesta (il·luminació, escenografia, so, etc.) i produir un espectacle d'arts escèniques.

Conclusions

En els dos extrems de la taula, segons la llista d'activitats recollida més amunt, crida l'atenció la declaració de principis obertament política de l'Antic Teatre, que al seu web diu: «L'interès en la situació política i social actual, sumat al desig conjunt d'arrelament en la comunitat i de dinamització i participació activa dels habitants, fa que l'Antic Teatre s'involucri en l'ús de l'art com a eina social i política.» Mentre que la presentació del TNC al web d'Apropa Cultura expressa que:

«és un equipament cultural concebut com a centre de producció i d'exhibició d'espectacles que té per objecte el creixement de les arts escèniques, amb un alt nivell d'excel·lència i de qualitat artística per apropar-se a tota la ciutadania. És una institució de servei públic orientada a l'enriquiment cultural del país i un instrument útil per a la creativitat dels artistes i també per a la trobada del creador i la societat».

El llenguatge és revelador. Els habituals de l'Antic, que és el més petit dels esmentats (per aforament), saben que la sala es distingeix per un compromís que es reivindica com a activista i que la seva programació aposta per les noves tendències i per l'escena interdisciplinària independent. D'altra banda, junt amb el Tantarantana, que també aposta per l'escena alternativa i emergent, són els dos únics centres dedicats plenament a activitats artístiques estrictament comunitàries amb participació dels veïns com a cocreadors d'una peça. El fet que tant la Ribera com el Raval, els barris on s'ubiquen l'un i l'altre, siguin els més conflictius demogràficament,¹³ col·loquen la direcció d'aquestes sales en un context en què resulta coherent l'opció de buscar la integració del teixit social en la seva programació per mitjà de «l'ús de l'art com a eina social i política». Per la seva banda, el teatre més gran (també per capacitat) no gens casualment utilitza les paraules «excel·lència, enriquiment cultural del país, instrument i servei públic». Com queda anotat al llarg d'aquest article, el TNC seria el teatre públic que respon a les nocions polítiques del govern autonòmic que, tot i que realitza activitats educatives, com no podia ser d'una altra manera, té altres prioritats, mentre que des del govern local es prioritza la tendència a incentivar les pràctiques comunitàries i el vessant social de manera intensiva. Pel que fa als altres teatres de la ciutat, no hem d'oblidar que el Lliure neix com a cooperativa amb una associació d'amics i espectadors sempre al seu costat, i que després de convertir-se

13. Tant la Ribera com el Raval tenen un alt nivell d'envelliment i soledat de la seva població, sobretot dones grans, una realitat intercultural amb forta presència de veïns d'origen extracomunitari i uns índexs de turísticació creixents.

en fundació, és l'Ajuntament de Barcelona, en l'etapa de Pasqual Maragall, que li ofereix l'espai del Palau de l'Agricultura per a la seva ampliació i el seu creixement. Com la resta dels teatres esmentats, tots ells incideixen en la formació de públics i en l'educació a través de les arts, des d'una visió transversal que s'adapta als arguments esbossats més amunt.

Per acabar, tan sols dues qüestions que, més que certes, el que pretenen suscitar és inquietud respecte al futur del teatre. Totes dues tenen a veure amb la relació essencial entre els artistes i els espectadors. D'una banda, com preveia George Yúdice (2003: 376) ja a principis del nou segle, cal preguntar-se si s'ha de formar l'artista per convertir-se també en un «etnògraf». En conseqüència, ¿hem de suposar que els models de l'avantguarda que busquen la fusió de l'art i la vida han perdut vigència des del moment que es converteixen en servei? I per últim, arran de les reflexions del professor Marco de Marinis en el darrer número d'aquesta revista (2018), on feia una crítica de la deriva artísticopolítica de la participació, junt amb un al·legat per «rehabilitar l'espectador»: no és l'espectador el que dona sentit al fet escènic des de la recepció? Tant de bo el gir social i educatiu, així com les iniciatives de participació comunitària, que per descomptat hem d'entendre des d'una perspectiva constructiva, aconseguixin omplir també els teatres d'espectadors futurs, atents, crítics i inquiets respecte a les arts escèniques en tots els seus formats.



Referències bibliogràfiques

- AICD (ASSOCIACIÓ INTERNACIONAL DE CIUTATS EDUCADORES). *Carta de ciutats educadores* [en línia]. Barcelona: Ciudades y Gobiernos Locales Unidos: DIBA: Ajuntament de Barcelona, 2009. <<https://bit.ly/38rGTHK>> [Consulta: 12 abril 2019].
- ANDER-EGG, Ezequiel. *Metodología y práctica de la animación socio-cultural*. Madrid: CCS, 2000 (citat per Cuenca, 2014).
- ARANDA, Daniel; CREUS, Amalia; SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi (eds.). *Educación, medios y cultura de la participación*. Barcelona: UOCpress, Comunicación #32, 2013.
- BROWN, Alan; NOVAK, Jennifer. *Assessing the intrinsic impacts of a live performance*. WolfBrown, 2007. <<https://bit.ly/2qFnstM>> [Consulta: 2 abril 2019].
- CASTRO, Mauro; RODRIGO, Javier. *Gestió Comunitària de la Cultura a Barcelona. Valors, reptes i propostes*. Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona, 2018.
- CUENCA, Macarena. «La democratización cultural como antecedente de audiencias culturales». *Quaderns d'animació i Educació Social* [en línia], núm. 19 (gener 2014), p. 1-16. <<https://bit.ly/2tTc66O>> [Consulta: 11 desembre 2019].
- FERNÁNDEZ PRADO, Emiliano. *La política cultural: qué es y para qué sirve*. Gijón: Trea, 1991 (citat per Cuenca, 2014).
- GARCÍA, Eva. «Creació artística comunitària. A la recerca d'una tensió ajustada». *A: Estat de la Cultura i de les Arts (6_2018 Dimensió social de la cultura)*. Barcelona: CoNCA-Gencat, 2018. p. 71-84.
- MARINIS, Marco de. «Rehabilitar l'espectador. Per una crítica de la participació». *Estudis Escènics*. Barcelona: Institut del Teatre, núm. 43, 2018, p. 465-481.

PASCUAL, Jordi. *Idees clau sobre l'Agenda 21 de la cultura. Pla estratègic de Cultura de Barcelona. Nous accents 2006* [en línia] (Barcelona: Ajuntament de Barcelona) (2006). <<http://www.bcn.cat/plaestrategicdecultura/>> [Consulta: 12 abril 2019].

— «La cultura en la agenda urbana». A: *Ciudades* [en línia]. Barcelona: UOC, 2017. <<http://ciudad.blogs.uoc.edu/2017/10/la-cultura-en-la-agenda-urbana/>> [Consulta: 12 abril 2019].

RIUS, Joaquim; SÁNCHEZ-BELANDO, María Victoria. «Modelo Barcelona y política cultural: usos y abusos de la cultura por parte de un modelo emprendedor de desarrollo local». *EURE* [en línia]. (Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile), vol. 41, núm. 122 (gener-abril 2015), p. 103-123. <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19632803005>> [Consulta: 9 abril 2019].

ROWAN, J. (2016): *Cultura libre de Estado*. Vol. 16, núm. 4, ISO 690, 2016. p. 516-53. (Citat per Castro i Rodrigo, 2018).

VENTOSA, Juan. *Fuentes de la animación sociocultural en Europa: del desarrollo de la cultura a la cultura del desarrollo*. Madrid: CCS, 2002 (citat per Cuenca, 2014).

VIDIELLA, Judit. «Polítiques culturals: anàlisi del currículum ocult». A: *Estat de la Cultura i de les Arts (4_2016 Nexes i divergències en la política cultural)*. Barcelona: CoNCA-Gencat, 2016. p. 45-56.

— «Educació i cultura en l'àmbit no formal: encreuaments i desafiaments». A: *Estat de la Cultura i de les Arts (4_2016 Nexes i divergències en la política cultural)*. Barcelona: CoNCA-Gencat, 2016b. p. 57-70.

YÚDICE, George. *El recurso de la Cultura. Usos de la Cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.

Webs consultats

<<https://www.apropacultura.cat/es/equipamiento/teatre-nacional-catalunya>> [Consulta: 12 abril 2019].

<<https://artibarrblog.wordpress.com>> [Consulta: 12 abril 2019].

<<https://artsenselimits.wordpress.com/2018/03/22/que-es-el-icafque-es-comuart/>> [Consulta: 12 abril 2019].

<<http://www.anticteatre.com>> [Consulta: 12 abril 2019].

<<https://www.barcelona.cat/teatrearnau/arnau-itinerant/>> [Consulta: 12 abril 2019].

<<https://culturalrights.net/ca/principal.php?c=1>> [Consulta: 29 agost 2019].

<<http://conca.gencat.cat/ca/publicacions/informe-anual-conca/>> [Consulta: 12 abril 2019].

<<http://lameva.barcelona.cat/districtecultural/ca/art-i-part>> [Consulta: 12 abril 2019].

<<http://lahidra.net>> [Consulta: 12 abril 2019].

Creación de lugar desde el palimpsesto urbano

Kathrin GOLDA-PONGRATZ

k.golda-pongratz@coac.net

NOTA BIOGRÁFICA: Doctora en arquitectura y urbanismo (Karlsruhe Institute of Technology, KIT) e investigadora urbana. Profesora en la Universitat Internacional de Catalunya, Barcelona. Campos de investigación: memoria urbana, urbanismo y arquitectura hispanoamericanos, percepción y representación de lo político, estrategias de renovación urbana y del *place-making*, prácticas urbanas colaborativas. Codirectora del documental *Ciudad Infinita – Voces de El Ermitaño* (Lima, 2018). Vocal del Institut dels Passats Presents de Barcelona. Miembro del comité de expertos del Premio Europeo del Espacio Público Europeo (CCCB), del Deutscher Werkbund y de la Academia Europaea.

Resumen

Partiendo del concepto de la ciudad como palimpsesto, una suerte de constantes superposiciones de capas físicas y huellas de memorias tangibles y efímeras que explorar de nuevo en cada momento histórico igual que en cada recorrido urbano, el artículo propone leer e interpretar algunos ejemplos de inscripciones territoriales en Europa y en Latinoamérica, las tensiones generadas a raíz de ellas y las estrategias espaciales y socioculturales que las enmarcan y componen.

En este sentido, el texto busca ampliar la noción de memoria urbana, por un lado y, por otro lado, invita a entender el urbanismo, más allá de su función técnica de ordenamiento territorial, como una práctica colectiva, y un ejercicio de sintetizar y unir las lógicas intrínsecas de un lugar con su uso social. Reivindica el poder transformativo a corto y largo plazo, y la capacidad de creación de lugar (*place-making*) de algunas actuaciones cívicas, políticas y artísticas en el espacio urbano. A la vez, explora su potencial vivencial y conmemorativo para imaginar un urbanismo más orientado hacia la creación de lugares capaces de responder a las reivindicaciones de las sociedades urbanas contemporáneas en toda su diversidad. Apela a una lectura *geddesiana* de las ciudades y apuesta por una suerte de urbanismo de memoria que puede surgir de una mirada holística del territorio y todas sus capas físicas y sociales.

Palabras clave: *place-making*, palimpsesto, Patrick Geddes, memoria colectiva, lugares de memoria, urbanismo de memoria, memorial, espacio público, espacio amnésico, políticas conmemorativas

Kathrin GOLDA-PONGRATZ

Creación de lugar desde el palimpsesto urbano

—¿Qué crees tú que es esto? —dijo Julia.
—No creo que sea nada particular...
*Es decir, no creo que haya servido nunca para nada concreto.
eso es lo que me gusta precisamente de este objeto.
Es un pedacito de historia que se han olvidado de cambiar;
un mensaje que nos llega de hace un siglo
y que nos diría muchas cosas si supiéramos leerlo.*

George Orwell (en Iniesta, 2009: 477)

*Yo no creo que el espacio sea neutral.
La historia de las guerras,
y posiblemente incluso la historia en general,
no es otra cosa que una lucha infinita por la conquista del espacio.
El espacio no es simplemente un asentamiento;
es el espacio el que hace posibles los encuentros.
Es el sitio de proximidad, donde todo se cruza.*

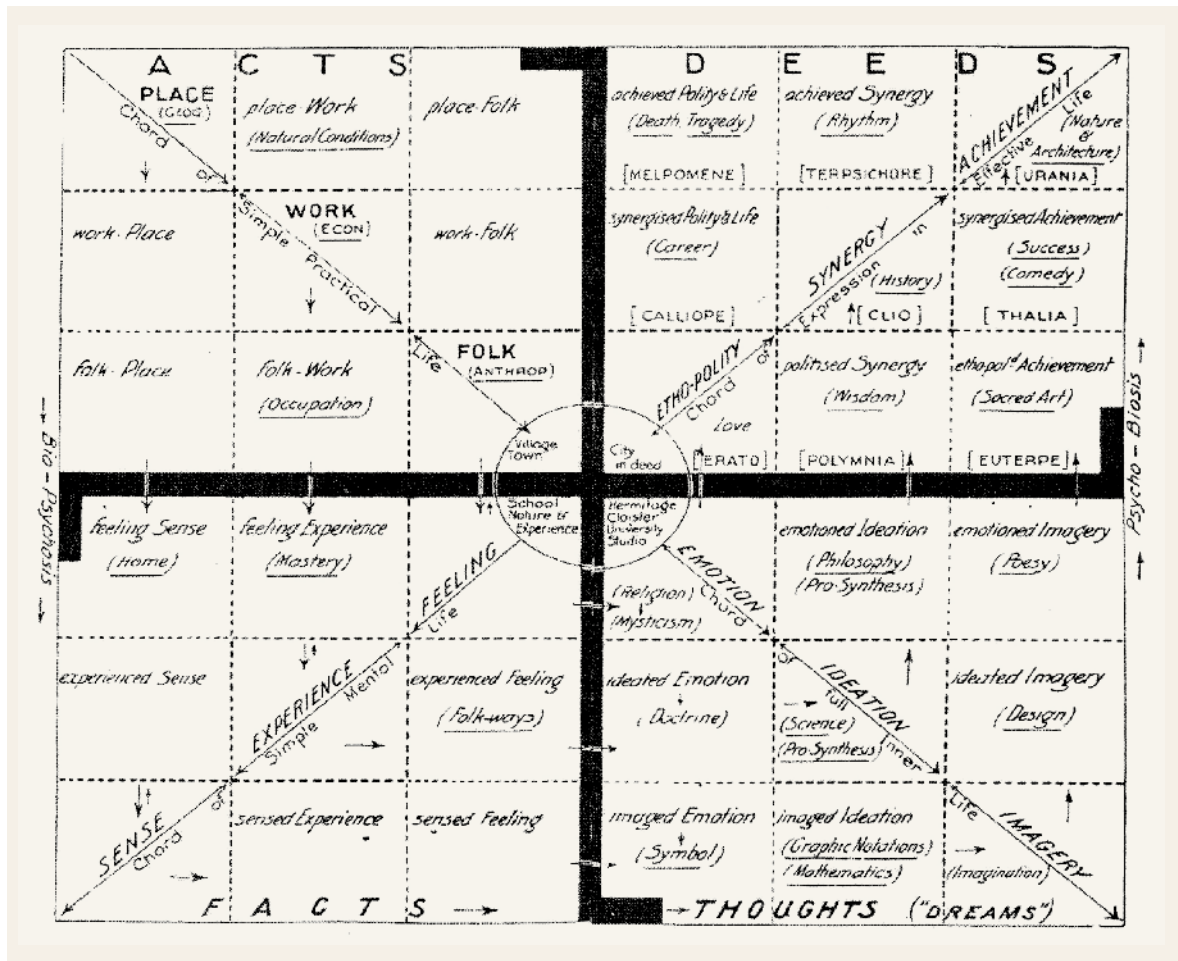
Doris Salcedo (en Princenthal, 2002: 12)

¿Memoria urbana? ¿Para qué nos sirve? ¿Y dónde la encontramos? El aprender a leer los pedacitos de historia, las huellas, los restos de una inscripción en una fachada, el retroceso de un edificio en una calle o la presencia de un solar vacío, en el sentido de la cita de George Orwell, podrá ayudarnos a responder estas preguntas. También podríamos partir de la noción del espacio que nos ofrece la artista plástica colombiana Doris Salcedo. Visibilizar, hacer accesibles e incorporar en el espacio urbano las huellas y los ecos, tanto de la violencia como de las vivencias colectivas, identificar el significado de ciertos lugares urbanos y finalmente crear lugar en este sentido son actos de suma importancia. El presente texto los propone entender como herramientas y estrategias de lo que podría definirse como un «urbanismo de memoria», capaz de articular las múltiples capas físicas y sociales de un lugar y de añadir nuevos estratos en cada momento.

Al aproximarnos a interpretar espacios urbanos en varias escalas —desde la escala micro de una escultura a la escala macro de un barrio, de una operación urbanística o del territorio mismo— y al interpretar sus cualidades y significados memoriales en contextos tanto europeos como latinoamericanos, partimos desde tres enfoques principales: primero, desde el concepto de espacio público como espacio donde, dentro de un contexto urbano y nacional, se transmiten las memorias oficiales de un pueblo o de una sociedad; segundo, desde la perspectiva del espacio público impregnado de memorias, tanto compartidas, colectivas como individuales; y, tercero, desde distintas acciones colectivas o individuales, artísticas en su mayoría, que emergen para decodificar o recuperar memorias que se escapan de la voluntad política, es decir, cuya reivindicación no forma parte de una agenda política del contexto y del momento.

Tales acciones están enmarcadas en una práctica del *place-making* o creación de lugar: el lugar se entiende como centro de acción y de interacción, y su creación procede de la actividad humana, también urbanística en algunos casos, y sobre todo de una actividad interrelacionada con todos los aspectos de nuestra vida. Nos ofrece un margen teórico de este concepto el biólogo y pensador urbano escocés Patrick Geddes, quien creía en la estrecha interrelación de estructuras espaciales y procesos sociales, en la importancia de vigilar y comprender el territorio y en el impacto positivo y el rol fundamental en un aumento de la calidad de vida que puede tener el diseño cauteloso del medio ambiente y de los espacios vitales. Su esquema *Notation of Life*, publicado por primera vez en 1927, representa una síntesis holística del conjunto de la vida y de todos los factores interrelacionados que la constituyen y la anclan en el espacio. El diagrama se basa en su convicción de la naturaleza orgánica de la sociedad. Distingue y a la vez relaciona el lado pasivo de la vida (lugar, trabajo, gente) y su lado activo (realización, sinergia política) y muestra también la interrelación entre aspectos externos y aspectos subjetivos o internos de la vida. Según Geddes, cada intervención en un lugar o proceso de creación de lugar requiere un estudio que comprende factores técnicos, sociales, históricos y culturales, y debe ser asumido y aprobado por los habitantes de la ciudad o del pueblo en cuestión (Zimmermann, 2018: 302).

Para el arquitecto británico John F. C. Turner, cuyos escritos y documentaciones del proceso de autoconstrucción de ciudad a partir de finales de los años cincuenta en Perú se retomarán al final del artículo, el pensamiento de Geddes ha sido una influencia fundamental en la construcción de sus ideas. Su interés en las formas de construir comunidad más allá de la propia vivienda combina su conocimiento de Geddes y sus observaciones de la construcción de barrios de la mano de la gente en Perú. Entiende el *place-making* como paradigma emergente (Turner, 2016), y define el planeamiento como el «proceso de ordenar un entorno físico» para el bienestar humano. En un planeamiento holístico que denomina «la ecología del hombre y su entorno», los elementos son las categorías *geddesianas* de territorio, trabajo y habitante (*place, work, folk*) (Golda-Pongratz y Oyón, 2018: 159). Turner inspira así unas lecturas *geddesianas* del territorio y una revisión de nuestras maneras de dejar huellas en él.



El diagrama *Notation of life*, de Patrick Geddes. En: Zimmermann y este a su vez en Turner, 2018: 305.

El espacio público como palimpsesto de memorias colectivas

Entender el espacio público como palimpsesto¹ nos sirve para comprender que debajo de las superficies en las que nos movemos, hay capas del uso humano, inscripciones en el territorio de las más distintas épocas, huellas visibles e invisibles de usos colectivos e individuales que se superponen, borran, reimprimen y transforman constantemente. El concepto de palimpsesto nos ayuda a entender que estas capas físicas y simbólicas se solapan y que no todas pueden estar a la vista en cualquier momento. Sin embargo, su interpretación no es nunca neutra y así los actos de borrar, eliminar, reactivar, visibilizar o conmemorar siempre son sujetos de las diferentes fases ideológicas del momento, de gestiones políticas y urbanísticas. Sobreescibir y lograr hacer visible de nuevo constituyen la esencia de la urbanización, del diseño de paisajes y de la historia cultural en sí (Golda-Pongratz en Vinyes, 2018: 261).

Un lugar como la Plaza de Armas de Lima, la capital de Perú, es un espacio urbano ejemplar y a la vez clásico en el sentido de palimpsesto de

1. El concepto de palimpsesto proviene del griego antiguo *παλίμψηστον* y describe un pergamino cuyas inscripciones han sido borradas para dar lugar a nuevas inscripciones, que se superponen en una misma superficie. Con cada nueva capa el documento adquiere una densidad más profunda y compleja de huellas recuperables y, así, de significados.

memorias colectivas. Como cualquier otra plaza mayor de una capital iberoamericana centro del poder eclesial, comunal y estatal, ha sido desde siempre lugar clave de la confrontación de autoridad y pueblo, por lo que obligadamente es el lugar donde se desarrolla la protesta y la lucha por el poder. Es el lugar donde se define una simbología oficial del país, como alrededor de la estatua del conquistador Francisco Pizarro, cuya reubicación en distintos puntos de la plaza a lo largo del siglo xx han sido siempre momentos de discusión de la identidad nacional. La estatua está cargada de simbolismo, tanto de la conquista como del mestizaje que le siguió. También lo es la instalación de una piedra dedicada al último curaca indígena Taulichusco, durante el gobierno municipal socialista de Alfonso Barrantes en 1985. Es un símbolo de reivindicación de una identidad territorial que no habría sido posible en otros momentos históricos y por ello se inscribe en el espacio urbano como huella política.

En el año 2000, se realizó un ritual efímero, colectivo y de alta carga política y emocional en la misma plaza, que se grabó en la memoria colectiva de los peruanos: el rito público del lavado de la bandera.² Tras la reelección del presidente Alberto Fujimori basada en un fraude electoral, el descontento de la población había ido en aumento. Así, desde finales de mayo de 2000 y cada viernes al mediodía, los ciudadanos se reunían para lavar la bandera —un ritual para la purificación simbólica de la bandera «ensuciada» hasta que en Perú se restaurase la democracia.³

En la ciudad de Barcelona, entre muchos lugares palimpsésticos, cabe destacar el Turó de la Rovira, un cerro ubicado en el barrio del Carmel cuya ubicación y altura desde siempre le ha otorgado una posición estratégica dentro del tejido urbano. Sus capas han sido literalmente reveladas y puestas al descubierto por una reciente intervención paisajística: todas las fases de su ocupación, que se inició con un temprano asentamiento ibérico, pero sobre todo la de la instalación de baterías antiaéreas durante la Guerra Civil y la posterior fase de edificación de viviendas autoconstruidas después de la guerra y hasta los años ochenta del siglo xx, cuando sus ocupantes fueron reubicados en el marco de un programa municipal de «erradicación de barracas». De modo que todas las inscripciones presentes en esta colina ahora se han hecho visibles y su fusión en un diseño paisajístico hace de ella un lugar de aprendizaje urbano y de una vivencia única.

De la ciudad autoconstruida, de cuya memoria hablaremos más adelante, queda poco más que su recuerdo y una dignificación en forma de exposición integrada en un antiguo edificio de defensa aérea administrado por el Museu d'Història de Barcelona (MUHBA). En poco tiempo, el premiado proyecto⁴

2. El lavado de la bandera tiene rasgos comunes con el movimiento de las madres de la Plaza de Mayo en Buenos Aires, que se reunían cada semana en dicho espacio público para mantener vivo el recuerdo de los miembros de sus familiares desaparecidos durante la dictadura. Este movimiento contribuyó a la caída de la dictadura y abrió los ojos del mundo al destino de las víctimas de su régimen.

3. El 22 de octubre de 2000 concluyó definitivamente el mandato del presidente Fujimori y un presidente de transición condujo a la nación hacia unas elecciones libres.

4. La intervención recibió el Premio Europeo del Espacio Público Urbano *ex aequo* en 2012 y está ampliamente documentada en <<http://www.publicspace.org/es/obras/g320-arranjament-dels-cims-del-turo-de-la-rovira>> [Consulta: 15 noviembre 2019].

ha pasado de ser un lugar abandonado y olvidado a convertirse en un imán turístico. Su monumentalización, sin embargo, conlleva el peligro de una nueva forma de suplantación⁵ de la memoria, en caso de que sea utilizado como punto de partida para otras intervenciones urbanísticas en la zona y para un probable desalojo forzado de los habitantes que queden en la zona.

Espacios amnésicos, espacios de memoria efímera

Los años anteriores a la crisis surgida a partir de 2008 estuvieron más bien marcados por la suplantación de conceptos urbanos y fuerzas cívicas por parte de un urbanismo tendente a borrar huellas. En Barcelona encontró su máxima expresión en el megaproyecto del Fòrum Universal de les Cultures de 2004. Fue cuando el artista catalán Francesc Abad presentó su obra documentalista *Camp de la Bota* y explicó que este nuevo centro de convenciones y de ocio con explanadas frente al mar había sido un lugar de ejecuciones al aire libre frente a un paredón durante el franquismo. Entre 1939 y 1952 más de 1.700 —concretamente 1.706— personas perdieron la vida en el lugar cuya existencia es sistemáticamente negada por la actual plataforma de asfalto que la cubre. Además de por elementos arquitectónicos de una estética globalizada, está rodeada de edificios que lucen espectacularmente en las revistas de arquitectura, y que sirvieron, en este caso, de escenografía para la celebración del Fòrum de les Cultures, pero no logran dar una cualidad espacial continua a su entorno, más allá de ocultar cualquier recuerdo de violencia sistémica que tuvo lugar en este espacio. Abad lo formula así: «Este no es un lugar plácido, sino de muerte. ¿Por qué? El individuo de la segunda modernidad no puede tomar suficiente distancia reflexiva. ¿Por qué? No es tiempo hoy de hablar de comportamientos y lenguajes que contengan el concepto ético del espacio público. ¿Por qué esta desconfianza hacia la reconversión del valor cultural y social del territorio como identidad?» (Abad, 2016).⁶

Cabe aquí destacar el rol clave que desempeñan los artistas y la sociedad civil al influenciar tales procesos y al final, contribuir a plasmar y configurar la memoria. En el caso del Camp de la Bota, en el año 2010 se hizo un paso importante, impulsado por el Memorial Democràtic de Catalunya:⁷ aunque algo distante de las zonas de ocio y poco visible para el paseante general, se colocó una placa explicativa de los hechos en el lugar —sobre suelo del municipio de Sant Adrià del Besòs— donde se consideraba que había estado el paredón. En 2015, la movilización de los familiares de las víctimas y la creación de una plataforma cívica contribuyeron a que el nombre volviera a ser visible en el espacio urbano, también para recordar y dignificar la vivencia del barraquismo de la gente trabajadora de esta periferia urbana, que durante décadas se solapó con la violencia política en el lugar. Son actos que

5. El vídeo *La ciutat suplantada* del colectivo *Repensar Barcelona* formó parte de la participación de Sitesize en la 53.ª Bienal Arte de Venecia (2009). Enlace: <<https://vimeo.com/108912473>> [Consulta: 2 noviembre 2018].

6. El proyecto está ampliamente documentado en: <<https://www.francescabad.com/campdelabota>> [Consulta: 12 junio 2019].

7. Institución independiente creada en 2007 para conservar la memoria democrática y la de las víctimas de la represión de la dictadura franquista.



Un espacio amnésico: piezas arquitectónicas como el volumen triangular (ahora Museu Blau) de los arquitectos suizos Herzog y De Meuron enmarcan la explanada del Fòrum 2004 de Barcelona, espacio donde se encontraba el Camp de la Bota. Foto © Kathrin Golda-Pongratz, 2010.

inauguraron esperanzas de que, a largo plazo, podrá llegar a concretarse una articulación simbólica en el mismo lugar, capaz de reconstruir su identidad dolorosa e integrarla en una nueva capa urbana al actual contexto de ocio, producto del urbanismo especulativo sin memoria de inicios del siglo XXI.

El 24 de febrero de 2019, bajo la alcaldía de Ada Colau y aunque ya con una perceptible presión ante las elecciones municipales de mayo, se dio otro paso importante hacia la superación de la amnesia en el lugar impulsado por las potentes políticas conmemorativas del gobierno municipal actual: en un acto multitudinario presidido por la alcaldesa de Barcelona y el alcalde de Sant Adrià, se inauguró una obra *in situ* de Francesc Abad: la inscripción de los nombres de todas las víctimas que entre 1939 y 1952 encontraron la muerte en el Camp de la Bota sobre un muro que forma parte de las nuevas arquitecturas del lugar, con una puerta de emergencia en el centro —una salida que los fusilados no tenían. La materialidad sobre unos paneles adhesivos que el propio artista denomina «efímera» es, tal vez, menos purista y está más expuesta al pronto deterioro que la memoria aterradora que el lugar reclamaría, pero se explica con los apuros que un posible final del mandato y cambio de rumbo de las políticas conlleva.

Una amplia investigación y documentación del lugar llevada a cabo en paralelo por el Comissionat de Memòria y el Museu d'Història de Barcelona (MUHBA) podrá ayudar a dar algunas pautas para una futura reinterpretación urbanística y un gesto memorial integral: revela que la ubicación real del paredón de ejecuciones está actualmente debajo del mar (MUHBA, 2018). El urbanismo asolador ha dejado el muro en medio del nuevo puerto de yates construido a inicios del siglo XXI. A largo plazo, este lugar históricamente relevante, donde actualmente se superponen usos dispersos y carente de cualidades de espacio público que inviten a permanecer en él, necesitará



Acto municipal de inauguración de la instalación con los 1.706 nombres en el espacio del Fòrum de Barcelona el 24 de febrero de 2019. Foto © Kathrin Golda-Pongratz, 2019.

una revisión urbanística que permita un proceso de creación de lugar en un sentido *geddesiano*, que aniquile su carácter amnésico actual, que integre los factores técnicos, sociales, históricos y culturales que lo definen y que sea aprobado por la ciudadanía.

Trabajar los vacíos de la historia

Ya en los años setenta, el artista americano Gordon Matta-Clark trató en muchas ocasiones —mediante acciones provocadoras— los procesos de especulación urbanística y los estados intermedios que preceden al derribo de lo antiguo y la construcción de lo nuevo. Su intervención *Conical Intersect* trata de uno de los proyectos de renovación urbanística más discutidos en la Europa de aquella época: la destrucción de varios bloques en Beaubourg, en el centro histórico de París, para construir el centro comercial Les Halles y el gran centro cultural Centre Pompidou. El vacío temporal, inscrito en el tejido de la ciudad antigua dos decenios antes de que se construyera el nuevo centro cultural, una especie de *void* o vacío de la historia, se vuelve un campo de experimentación para el artista, que lo reinterpreta como metáfora del lugar (Lee, 2000: 169).

Un edificio, cuyo derribo ya se había autorizado, se convirtió en un telescopio temporal dirigido hacia lo que ocurría en aquellos momentos en la ciudad: Matta-Clark recortó una apertura en forma de cono en la fachada para abrir la vista a la progresiva construcción de un cuerpo urbano extraño. La apertura de las estructuras ruinosas del antiguo edificio de viviendas también era la metáfora de la bola de demolición, pues el derribo del edificio cortado formó parte del proyecto. *Conical Intersect* quiso dirigir la mirada hacia un proceso transformador y comunicar la pérdida causada de esta manera en

el contexto urbano. Representa además un tema clave en el debate en torno a la memoria urbana y el rol de los espacios públicos para conservarla: la modernización, la renovación urbana y el desarrollo urbano juegan en muchas ocasiones en contra de la conservación de la memoria o, quizás, no buscan formas de recuperarla o integrarla en las obras de renovación.

Rearticular la memoria colectiva

La escultura *La estrella herida* de la escultora alemana Rebecca Horn juega con la nostalgia y la convierte en una parte constitutiva y palpable del paisaje urbano de la ciudad postolímpica de Barcelona. La artista articula precisamente la pérdida del espacio urbano y la destrucción de la memoria colectiva o, más bien, de los vestigios físicos que configuran una suma de memorias enmarcadas en un cuadro social que se reactivan cuando están compartidas. (Halbwachs, 1992: 39). En la playa de la Barceloneta, en un sitio donde se encontraban en fila múltiples «chiringuitos» hasta que se reestructuró el lugar en el curso de los Juegos Olímpicos de 1992, se erigía una torre de acero de 12 metros de altura. Aquellas barracas construidas de madera, en las que se preparaba marisco fresco, habían sido, hasta ese momento, un punto de referencia culinaria y elemento fundamental tanto de la vida urbana en general como de la del barrio de la Barceloneta. Los chiringuitos y otros elementos informales en la playa tuvieron que ceder ante las medidas de embellecimiento para las Olimpiadas, ante nuevas palmeras y el terraplén de arena blanca recién creado.

El paisaje urbano contemporáneo de Barcelona es inconcebible sin la escultura *La estrella herida*. Hoy por hoy se incorpora en una silueta de crecientes torres de pisos, hoteles y oficinas, entre las que cada día se precisa más el diálogo sobre la pérdida de espacios urbanos libres y lugares no predeterminados por el dictado del diseño y un proceso incesante de gentrificación. Es, además, un nuevo punto de encuentro, un punto de atracción en el litoral y también el centro de la lucha por la conservación de la memoria y la resistencia contra los proyectos complejos de intervenciones urbanísticas en el antiguo barrio pesquero de la Barceloneta. Así, la torre de la nostalgia se ha convertido en una especie de símbolo político.

En la ciudad de Bogotá, a través de acciones e instalaciones como *Ecos del Dolor*, un monumento efímero realizado en noviembre del 2002, en el cual durante dos días se colgaron 280 sillas en la fachada del Palacio de Justicia, conmemorando el 17.º aniversario de la violenta toma del Palacio de Gobierno,⁸ la artista Doris Salcedo visualizó y condensó de manera ejemplar la memoria de acontecimientos políticos en el espacio público y los representó como memoria colectiva e individual a la vez.

8. Se desconoce la cifra exacta de víctimas mortales, probablemente fallecieron 115 personas. La cifra de 280 se entiende como cantidad que encuentra el efecto estético y simbólico para llenar la fachada y para hacer entender lo absurdo y lo grave de las dimensiones de toda muerte violenta.

Batallas por la memoria

Entre los memoriales contemporáneos y contestados en Lima, la obra *El Ojo que llora*, de la escultora holandesa Lika Mutal, ubicado en el Campo de Marte representa una nueva era a varios niveles y a la vez una batalla continua por la memoria. Es, en primer lugar, una intervención de radical reinterpretación de un espacio monumental relacionado, tradicionalmente, con las guerras «clásicas», como la defensa de Perú en la guerra contra Ecuador o la batalla de Ayacucho, y contra los héroes del país; es una obra escultórica que invita a acercarse y entrar en ella; y es el primer espacio monumental en la ciudad de Lima que actúa como espacio de memoria de la violencia interna que sufrió el país entre 1980 y 2000 y como homenaje a las víctimas del terrorismo de Sendero Luminoso.⁹



El laberinto de cantos rodados orientados alrededor del *Ojo que llora*, escultura de la artista Lika Mutal en el Campo de Marte de Lima. Foto © Kathrin Golda-Pongratz, 2010.



Las piedras que forman el laberinto con los nombres de las víctimas inscritos, colocadas alfabéticamente. Foto © Kathrin Golda-Pongratz, 2010.

El centro de la obra consiste en una enorme piedra encontrada por la artista cerca de un cementerio prehispánico en el norte del país, seguramente descartado en su momento por saqueadores de tumbas. Como tal, es también un símbolo de la falta de respeto hacia las culturas prehispánicas en el Perú. Alrededor de la piedra se han colocado en forma de laberinto unos 40.000 cantos rodados, en los cuales están inscritos los nombres de todas las víctimas. Un espacio escultórico que, no obstante, está en peligro constante mientras no se produzca una reconciliación que sea capaz de transformar la memoria en actos, acciones, encuentros y homenajes que permitan superar el dolor y hacer justicia. En distintos momentos ha sido atacado y parcialmente destruido por personas cercanas o pertenecientes al fujimorismo. La

9. Para poder superar los terribles acontecimientos de la guerra interna vivida en Perú, el presidente de transición Valentín Paniagua (2000-2001) creó una Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). En las conclusiones del informe final, presentado en agosto de 2003, la CVR constató que el conflicto armado interno que se desarrolló en Perú entre 1980 y 2000 se cobró 69.280 víctimas mortales. Según la CVR, durante la ofensiva urbana, amplios círculos de todos los estratos de la sociedad estuvieron dispuestos a sacrificar elementos de la democracia a cambio de una mayor seguridad y toleraron la vulneración de los derechos humanos como precio necesario para garantizar el fin del terrorismo. (Arroyo, 2003: 15s.)

obra ha tenido un duro camino hasta poder realizarse e incluso, en ese transcurso, un fallo de la Corte Interamericana de Derechos Humanos, que condenó al Estado peruano por la matanza de 41 terroristas en una cárcel, dio la orden de desagrar a las víctimas e inscribir sus nombres en las piedras del monumento. Esta decisión generó polémicas muy graves y mostró nuevamente la brecha que sigue habiendo en la sociedad peruana.

El tiempo demostrará si persiste voluntad política para cuidar el espacio conmemorativo y si en sí mismo será capaz de contribuir a la reconciliación. Sin duda alguna, el tiempo es un factor fundamental en la relación entre el espacio físico y la memoria. También lo es en las batallas de la memoria que se expresan en lugares públicos y donde, según el tiempo transcurrido y el clima político, confluyeron distintos retos, movimientos, situaciones y formas de actuación.

Al monumento del *Ojo que llora* le siguieron otros ejemplos que plasman la memoria de las víctimas del terrorismo. Esta vez en espacios no monumentales, como en el Cono Sur de Lima,¹⁰ en un espacio antiguamente baldío llamado «Ovalo de la Esperanza», ubicado entre los distritos Villa El Salvador, San Juan de Miraflores y Villa María del Triunfo, zonas que se vieron muy afectadas por la violencia en los años del «senderismo». Después de una convocatoria a cargo del Comité Cívico «Para Que No Se Repita - Lima Sur», el día 28 de agosto de 2007, a los cuatro años de la entrega del documento final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), fue inaugurado el monumento *El árbol desarraigado* del artista plástico Jaime Miranda Bamberén. La obra consistía en un gran eucalipto muerto que elevaba sus raíces sobre los transeúntes, gracias a una estructura metálica de tres pilares, que simbolizaban los distritos vecinos de Lima en los que se afincaron numerosos migrantes andinos al ser expulsados —desarraigados— por la violencia (Buntinx, 2010). Menos de tres años después, en mayo de 2010, fue destruido por operadores de la Municipalidad de Villa María del Triunfo con la simple explicación de que la obra se retiraba para mejorar las pistas. En la actualidad, ha desaparecido y sobre sus restos (aún visibles para quien los quiera ver) se levanta un poste de propaganda de un enorme centro comercial que recientemente se ha construido en la zona. De esta manera —y en cierto modo involuntariamente— se ha convertido en un monumento sintomático de la sociedad del olvido y del consumo.

Hacia nuevas culturas conmemorativas

¿Qué son los monumentos y los memoriales hoy en día y cómo se utilizan? ¿Qué debemos conmemorar hoy? ¿Cómo generamos, canalizamos y guiamos discursos y debates, especialmente en sociedades fragmentadas? En cuanto a los sujetos y promotores de la conmemoración, ¿hemos de pensar en

10. Los Conos de Lima son las zonas de expansión urbana más allá del centro urbano consolidado, que se extienden hacia el norte, el sur y el este de la ciudad, con un alto índice de autoconstrucción y un importante crecimiento económico, especialmente en la última década.

nuevos formatos y nuevas comunidades, dentro de sociedades cambiantes y migratorias?¹¹

Si partimos de la tesis de Maurice Halbwachs de que la memoria otorga sentido dentro de un marco social (*cadre social*) y que, al cambiar este marco, los recuerdos sin referencia se pierden y al mismo tiempo se agregan nuevos, entonces en los espacios de la memoria en las sociedades migratorias deben crearse nuevos patrones de referencia. Por un lado, también se producen despliegues o desplazamientos de recuerdos o espacios de identificación. Y por otro, las personas tienen varios espacios de referencia o viven una «poligamia de lugares» (Beck, 1998), por lo cual su sentimiento de pertenencia es ambivalente. Ello se refiere tanto a los trabajadores transfronterizos globales como a los inmigrantes de las regiones rurales hacia las metrópolis que crecen rápidamente, sobre todo en la América Latina urbanizada, dónde durante el último medio siglo la urbanización ha tenido lugar principalmente en las periferias de las grandes ciudades en forma de asentamientos informales, y donde la cuestión de la definición de identidades de estas ciudades autoconstruidas y de la conformación y valoración de los lugares de la memoria migratorios no descritos ni inscritos en el propio territorio se ha descuidado por completo hasta el momento.

La memoria de la ciudad emergente

La ciudad emergente y los pueblos jóvenes de Lima que pueden servir de ejemplo de otros tantos asentamientos autoconstruidos en muchas otras ciudades de otra forma, están en estos años enfrentando un cambio radical donde la comercialización y el consumismo se sobreponen como capas duras. En los ya mencionados conos de Lima, las extensiones de la urbe que surgieron a raíz de invasiones de terrenos, la urbanización empezó sin gestión política, sin alcaldes y sin apoyo estatal. Mientras que el empuje económico y su consolidación fortalecen la identificación de una nueva clase media de procedencia andina o provinciana, existe cada vez más una fuerte necesidad de recordar las fuerzas colectivas de los orígenes de estos barrios originalmente autoconstruidos.

¿Cuáles son los conflictos, retos y contradicciones, los deseos, imaginarios y esperanzas que hoy presenta aquella ciudad emergente —surgida de un sueño colectivo, de un esfuerzo compartido y de la autoorganización comunitaria— en un mundo globalizado y dentro de lo que el arquitecto John Turner llama «etapa final de una civilización colectiva»? (Turner en Golda-Pongratz, 2018: 258)

Estas y más preguntas abarcó el trabajo de investigación y la producción de un documental en un barrio del Cono Norte de Lima, donde Turner estudió los procesos de producción autogestionada de viviendas y barrios enteros a inicios de los años sesenta, que denominó «recursos» (Turner, 1963). Se trata del documental *A Roof of my Own* (UNTV, 1964), filmado en el barrio

11. Son preguntas que se trataron en los primeros *Triálogos Ciudad y Memoria* bajo la curaduría de la autora, en Barcelona en noviembre de 2018. Enlace: <<https://bit.ly/2sT5pAZ>> [Consulta: 15 noviembre 2019].



El barrio de El Ermitaño, surgido de la invasión en los años sesenta de la zona norte de Lima, en la actualidad. Más allá de la ciudad autoconstruida consolidada, se han producido nuevas invasiones que se colocan en zonas vulnerables. Foto © Kathrin Golda-Pongratz, 2018.

de El Ermitaño, que documentó su fundación a base de una toma de tierra y su posterior desarrollo apoyado por el Gobierno de la época y las Naciones Unidas.¹² En 2016, dicho documental es proyectado por primera vez en el lugar donde fue filmado. Así empieza un proceso de activación de memoria dirigido por la autora, que, acompañado por talleres y largas entrevistas, da inicio a la producción de un nuevo documental que recoge las voces de los habitantes actuales. *Ciudad Infinita – Voces de El Ermitaño* (2018)¹³ reactiva la memoria de los orígenes de un barrio autoconstruido y de sus múltiples identidades de origen migratorio.

El documental filmado entre 2017 y 2018 busca empujar los siguientes cuatro pasos importantes: primero, comprender el valor de la historia urbana no escrita y su potencial para la creación de una identidad colectiva y para incentivar procesos de mejora arraigados en la cultura; en segundo lugar, poner en valor la memoria urbana y desarrollar herramientas y métodos para trasladarla de forma participativa al espacio público y urbano; en tercer lugar, formular patrones y marcos para identificar la identidad territorial y los procesos de creación de lugar (*place-making*) en la ciudad autoconstruida consolidada; y finalmente, capacitar y dar respaldo legal a los residentes como actores y protagonistas responsables de la protección del patrimonio cultural y del equilibrio ecológico de su hábitat. Además, el documental hace

12. *A Roof of My Own, International Zone 41* (1964), versión original. Producción: G. Movshon; dirección de imagen: D. Myers; comentarista: A. Cooke; consultor: J. F. C. Turner. DVD. Nueva York. UNTV. El documental fue censurado en su momento. Después de su redescubrimiento en 2015, el documental fue reeditado por Chris Berry, con el apoyo de John F. C. Turner y Kathrin Golda-Pongratz, con la ayuda de Amarun Turner. Disponible en: <<https://bit.ly/2RwzBMF>>.

13. *Ciudad Infinita – Voces de El Ermitaño* fue estrenado en Lima en octubre de 2018. Concepto y dirección de proyecto: Kathrin Golda-Pongratz; dirección: Rodrigo Flores (Imaginario Colectivo); asesoría e investigación: Dayan Zussner y Rosa Paredes; guion: Rodrigo Flores, Noelia Crispin y Kathrin Golda-Pongratz; producción: Claudia Chávez; dirección de fotografía: Ian Ilbert; edición: Miguel Reyes; sonido directo: José Carlos Valencia; musicalización: Rafael Benavides. El proyecto recibió el apoyo de la Building and Social Housing Foundation (BSHF) en 2016. Véase <<https://www.facebook.com/barrioautoconstruido/>> [Consulta: 20 febrero 2018].

visible que en el lugar coincide una urbanización informal con un legado territorial hasta ahora desatendido y una situación actual de ruptura entre el hombre y su entorno. El marco conceptual de Geddes también puede servir para revisar el concepto de región-ciudad y de la macro-región que, a inicios del siglo XXI, ha adquirido una escala hasta ahora desconocida.

La amplia acogida por parte de la población, por un lado, y la ausencia de proyectos parecidos y la consecuente falta de conocimiento sobre las motivaciones y las amplias capacidades del *place-making* de la primera generación de autoconstructores nos muestra que ahora es el momento de recuperar la memoria de la ciudad autoconstruida. Trabajar con la población e integrar sus conocimientos y sus ideas en el diseño del futuro es un primer paso hacia un urbanismo de memoria. Tanto las huellas de los inicios, que en el fondo componen el orgullo y la identidad de la población, como la memoria de la resistencia contra la violencia en los años ochenta y noventa, deberán estar presentes a la hora de pensar y planificar el futuro de la ciudad autoconstruida. Será clave para reconstruir tejidos sociales que se han ido debilitando y para llegar a una participación verdadera de la población. Debe además fortalecerse la conciencia de la convivencia con un pasado prehispánico en largas zonas de la periferia desértica limeña y plasmarse en lógicas del uso territorial. Nuevamente el concepto del palimpsesto nos ayuda a pensar en nuevas formas de convivencia. La recuperación de huellas de los diferentes pasados resulta fundamental para hacer de la ciudad emergente un espacio urbano con un sólido futuro ciudadano, más allá del crecimiento económico que, al final, está sujeto a las dinámicas globales y así, desacoplado de los ciudadanos y su relación con su ambiente vital.

Articular la memoria del propio territorio

¿Quién escucha, quién contempla el territorio? ¿Quién entiende sus necesidades, quién lo vigila y lo cuida, quien le responde con medidas planificadoras apropiadas? Esas son otras preguntas que nos podrían conducir a encontrar herramientas para un urbanismo de memoria. Las imágenes, fotográficas o fílmicas, dentro de su «documentalismo subjetivo» (Melot, 2010: 71), pueden ser una herramienta potente para activar e incluso constituir memoria, convertirse en metáforas y cuestionar aquellas metáforas que forman parte del imaginario colectivo recurrente. Son capaces de registrar micro-acciones colectivas que, en tantos lugares del mundo, surgen para hacer frente a la degradación ecológica, a la pérdida de integralidad territorial y de la herencia cultural e industrial frente a una explotación unilateral de sus recursos. Las imágenes, al final, forman parte del territorio, de su registro y de su historia, constituyen una especie de archivo territorial activado que nos ayuda a comprenderlo y a vigilarlo (Golda-Pongratz, López, Lladó y Mas, 2018).

Si avanzamos un paso más y partimos de que el espacio urbano cotidiano representa él mismo una superposición permanente de imaginarios y recuerdos vernáculos, podemos definir el presente como espacio de la memoria inmediato. Eventualmente, y mediante medios mnemotécnicos tales como el filme o la fotografía, se convierten en parte de un paisaje ampliado de la

memoria. O sea que no se trata de recordar lo vivido, sino del presente vivido y de la interacción del pasado con el presente: de crear condiciones marco espaciales para la cotidianeidad de la vida en experiencias espaciales que se superpongan permanentemente a los recuerdos. En este sentido, apostar por un urbanismo sostenible *geddesiano* ayudará a lograr un equilibrio entre permanencia y cambio permanente, y a facilitar múltiples usos y atribuciones, a articular heridas abiertas, así como a hacer visibles los estratos de memoria y vida en el paisaje urbano.



Referencias bibliográficas

- ABAD, Francesc. «Diagonal #1, 08019 Barcelona – Fragmentos acerca de un lugar de no-memoria». En: GOLDA-PONGRATZ, Kathrin; Teschner, Klaus (eds.). *Dialog No. 118/119. Spaces of Memory – Lugares de Memoria*. Berlín: Dialog, 2016, p. 69-73.
- ARROYO, Pilar. *Resumen de las Conclusiones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima, 2003.
- BECK, Ulrich. *Was ist Globalisierung?* Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1998.
- BUNTINX, Gustavo. *Batallas por la Memoria III*. <<https://bit.ly/38l6m5y>> [Consulta: 4 agosto 2010].
- GOLDA-PONGRATZ, Kathrin. «Lugares de Memoria». En: VINYES, Ricard (ed.) *Diccionario de la Memoria Colectiva*. Barcelona: Gedisa, 2018, p. 260-263.
- «Lecturas contemporáneas de las barriadas turnerianas: nuevas identidades y nuevos retos de la Lima emergente». En: TURNER, J. F. C. *Autoconstrucción. Por una autonomía del habitar. Escritos sobre vivienda, urbanismo, autogestión y holismo*. Edición de Kathrin Golda-Pongratz, José Luis Oyón y Volker Zimmermann. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2018, p. 257-292.
- GOLDA-PONGRATZ, Kathrin; LÓPEZ, Ignasi; LLADÓ, Bernat; MAS, Jordi (eds.). *Geopresències. De la distància gràfica a la micropolítica*. Granollers: Roca Umbert, 2018. <<https://bit.ly/2LxoqzG>> [Consulta: 15 noviembre 2019].
- GOLDA-PONGRATZ, Kathrin; OYÓN, José Luis (2018). «John Turner and his relational view of housing». En: MONCLÚS, Javier; Díez Medina, Carmen (eds.). *Ciudad y formas urbanas. Perspectivas transversales. Vol. 1. Teorías, historia urbana y metodologías urbanísticas*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2018. <<https://bit.ly/2Rupbgq>> [Consulta: 15 noviembre 2019], p. 157-164.
- HALBWACHS, Maurice. *On Collective Memory*. Edición de Lewis A. Coser. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1992.
- INIESTA, Montserrat. «Patrimonio, Ágora, Ciudadanía. Lugares para negociar memorias productivas». En: VINYES, Ricard (ed.). *El estado y la memoria*. Barcelona: Gedisa, 2009, p. 467-498.
- LEE, Pamela. *Object to be destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*, Massachusetts: MIT Press, 2000.
- MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela, 2010.
- MUHBA. *Informe Localització Camp de la Bota 1*. Sin publicar, 2018.
- PRINCENTHAL, Nancy (ed.). *Doris Salcedo*. Londres: Phaidon, 2000.
- TURNER, J. F. C. «*Dwelling resources in South America*». En: *Architectural Design*, vol. 33, n.º 8. Londres: The Standard Catalogue, 1963, p. 375.

- «An Emerging Placemaking Paradigm». En: GOLDA-PONGRATZ, Kathrin; TESCHNER, Klaus (eds.). *Dialog No.124/125. Habitat III – Quito 2016*. Berlín: Dialog, 2016, p. 20-23.
 - *Autoconstrucción. Por una autonomía del habitar. Escritos sobre vivienda, urbanismo, autogestión y holismo*. Edición de Kathrin Golda-Pongratz, José Luis Oyón y Volker Zimmermann. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2018.
- ZIMMERMANN, Volker. «Proceso y Actividad. El tema central». En: TURNER, J. F. C. *Autoconstrucción. Por una autonomía del habitar. Escritos sobre vivienda, urbanismo, autogestión y holismo*. Edición de Kathrin Golda-Pongratz, José Luis Oyón y Volker Zimmermann. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2018, p. 293-332.

Matadero Madrid: ruina moderna, ciudad de las artes

Elva Araceli GONZÁLEZ JUÁREZ

(ORCID: 0000-0002-0458-3122)

Universitat Politècnica de Catalunya, Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de Comunicació. Barcelona (España).

elva_araceli@hotmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Arquitecta y maestra en Ciencias del Hábitat por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México. Ha realizado estudios en danza clásica, contemporánea y teatro; de ahí surge su interés por el análisis del fenómeno del espacio escénico. Actualmente es estudiante del Doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura en la Universidad Politècnica de Cataluña.

Resumen

A mediados del siglo xx creadores teatrales como Artaud, Grotowski y Brook, impulsados por una visión distinta de la puesta en escena, realizaron importantes reflexiones sobre el espacio escénico, lo que los llevó a utilizar espacios en virtual abandono para sus montajes. En algunos casos, esto derivó en la recuperación de aquellos lugares para la ciudad, pues se descubrían en ellos múltiples cualidades estéticas, funcionales y sociales. Hoy en día el fenómeno de la ruina moderna, espacios que en su momento fueron epítomes de los ideales de modernidad y ahora se encuentran en estado de abandono, está siendo reivindicado por la arquitectura contemporánea. El artículo explora cómo estas nociones se funden con la historia de Matadero Madrid, para forjar un nuevo paradigma que va más allá de la idea de un conjunto urbano dedicado a la actividad teatral: la ciudad de las artes.

Palabras clave: Matadero Madrid, espacio escénico, ruina moderna, reutilización de espacios, espacio no-teatral, ciudad de las artes

Elva Araceli GONZÁLEZ JUÁREZ

Matadero Madrid: ruina moderna, ciudad de las artes

Surge una necesidad

El interés en la reutilización de espacios en abandono y decadencia en las ciudades no es nuevo. Sin embargo, al estar la arquitectura inmersa en una dinámica que privilegia la producción, es común encontrarse con una gran cantidad de proyectos fallidos y desconectados de la realidad cotidiana en la que se insertan. Esta situación se acrecienta cuando se trata de fenómenos arquitectónicos que no entran dentro de los parámetros tradicionales para ser considerados bienes con valor histórico o cultural, ya sea por el nivel de deterioro que presentan, por la fecha de su construcción o incluso por la tipología arquitectónica a la que pertenecen. Tal es el caso de un gran número de ruinas modernas, cuya rehabilitación se ve frecuentemente afectada por una constante indefinición teórica que sustente las formas de intervención de estos espacios. Para contrarrestar este hecho es necesario generar una mirada distinta y comenzar a apreciar los valores de los espacios que generalmente se consideran de desecho, sobrantes, en estado de abandono, continuo deterioro y ruina.

Desde hace algunas décadas la noción de lo que es una ruina ha cambiado radicalmente. Tradicionalmente estas habían sido asociadas a los restos sobrevivientes al paso de los siglos de lo que alguna vez fueron estructuras monumentales. Hoy en día, esta concepción es todavía la imperante y los valores históricos en los que se fundamenta han sido integrados sin problema a la lógica neoliberal y explotados estéticamente para ser ofrecidos como producto de consumo. Sin embargo, en el imaginario contemporáneo existen también esas otras ruinas que no han sido consagradas por el tiempo histórico, por lo que representan una dislocación en el espacio urbano, cuya existencia y reconocimiento pone en crisis los valores comúnmente asociados a la arquitectura y la ciudad.

Este fenómeno, a pesar de estar intrínsecamente ligado a la arquitectura y tener tanto impacto a nivel urbano, ha sido continuamente tomado a la ligera en la práctica y marginado de la reflexión por los arquitectos. Es en otros campos disciplinares en donde encontramos aproximaciones que nos ayudan a comprender la importancia que tiene la valorización de estos espacios

y aunque existe un creciente interés por ellos, sobre todo desde el arte, siguen siendo un fenómeno percibido como negativo: «an environmental and aesthetic disturbance, representing a dismal and unwanted presence to be eradicated, or transformed, rather than something to be considered, cared for, or accepted, in its current state of being» (Pétursdóttir; Olsen, 2014: 4).¹ A pesar de ello, las ruinas modernas han entrado en el debate cultural contemporáneo y es necesario que desde la práctica arquitectónica se dirija la mirada a las reflexiones realizadas por otras disciplinas sobre las cualidades sociales, simbólicas y estéticas contenidas en estos espacios.

Una de estas disciplinas es el teatro. Este necesita del espacio habitable para existir, pues es el soporte sobre el cual se desenvuelven las acciones del personaje, materia prima del hecho teatral. Es por ello que muchas de las reflexiones que se han hecho en el ámbito teatral, incluyen el espacio de forma casi inherente. La visión de los creadores teatrales contemporáneos —que debe mucho a las ideas de grandes personalidades del teatro del siglo xx— está contribuyendo a la revalorización de aspectos espaciales y urbanos contenidos en el fenómeno de la ruina moderna, gracias a la generación de crítica, debate y posterior intervención en estos lugares. Al hacer una revisión de las ideas mencionadas desde una perspectiva contemporánea se busca, en primer lugar, entender la génesis del interés que surgió por este fenómeno espacial desde el teatro y que sigue constituyendo una línea clara de trabajo. El acercarse a su origen tiene como objetivo reencontrar los valores espaciales que han hecho de ellos los lugares ideales para la representación, pero también para formar parte de la vida cotidiana tanto de los artistas como de los espectadores. Se busca contribuir a la construcción de una visión en la que las ruinas modernas pasen de ser percibidas como un fenómeno marginal que debe ser transformado o incluso eliminado, a uno cuya intervención debe ser cuidadosa, congruente y atenta a sus particularidades.

Siglo xx: génesis y desarrollo de una visión del espacio

El siglo xx fue de una intensa experimentación espacial en el ámbito de las artes, y el teatro no fue la excepción. Los artistas escénicos iniciaron una ardua investigación de las propiedades expresivas del espacio, concepto que se abría ante sus ojos como otro universo de posibilidades para la representación. «En el siglo xx se ha buscado un espacio diverso de teatro: planos sobre varios niveles para rodear al público, arena central, espacio tecnológico, escena abierta, espacio unitario de escena y sala, salas no teatrales, espacios de lo vivido y lo cotidiano» (Cruciani, 2005: 250; original 1992).

La asimilación consciente del espacio como un elemento dramático más en la escena² fue la gran innovación que da lugar a tan diversas propuestas. Entre otras cosas, esto permitió liberar a la representación teatral

1. Una alteración estética y ambiental, una representación deprimente y una presencia no deseada que debe ser erradicada o transformada, en lugar de algo para ser considerado, cuidado o aceptado en su estado actual.

2. En este momento se pone en cuestión el texto dramático como el elemento más importante en el teatro occidental. Se comienza a dar valor a la puesta en escena y a todos los elementos que la componen. El espacio, la luz, la música, los sonidos adquieren valor como parte del lenguaje dramático.

de la pesada carga de preconcepciones generadas durante el desarrollo y auge del teatro a la italiana. «Hacer del espacio un elemento de la dramaturgia significa rechazar la idea de que este constituye un dato a priori inmodificable desde el exterior de la puesta en escena, en suma un contenedor neutro independiente de sus posibles contenidos» (De Marinis, 2005: 77). Desde que la dimensión espacial comenzó a formar parte del proceso creativo, no tardó en extenderse el rechazo a la antes predeterminada relación frontal del público con la escena. Esto dio lugar a los más variados y radicales experimentos, que llevaron a la modificación de la estructura interna de edificios teatrales o, incluso, al abandono del edificio teatral mismo.

Uno de los personajes que más influencia tuvo en el desarrollo del teatro fuera del edificio canónico, teniendo en cuenta esta nueva concepción espacial, fue Antonin Artaud. En 1932 Artaud expresa en su primer manifiesto del Teatro de la crueldad el deseo de abandonar «las salas de teatro actuales» (Artaud, 1978: 109; original 1938) y crear un *teatro de masas* —contrapunto al teatro intelectual burgués— que fuera representable en fábricas, graneros, cobertizos o en la calle; lugares en donde la acción pudiese ser envolvente; en donde el aspecto físico del lenguaje teatral «destinado a los sentidos» pudiera expresarse en todo el espacio. Artaud tiene una gran conciencia de la importancia del espacio en el teatro y no solamente considera su potencial dramático, sino que va más allá: para él es el soporte esencial del hecho teatral. Insiste en la sustitución «de una poesía del lenguaje por una poesía del espacio» (Artaud, 1978: 43) y propone como uno de los principales problemas del espectáculo el «dar voz al espacio, alimentarlo [...]» (Artaud, 1978: 111). Esto último es muy significativo pues también comienza a cambiar la relación, antes dada por sentado, de la escena con la arquitectura teatral y de esta con su contexto.

Durante el siglo XIX el edificio teatral, además de configurarse en su interior hasta llegar a un modelo muy específico en el que se separa la caja escénica del público, también se erigió como monumento determinante en la ciudad. Lo que sucedía dentro de la caja escénica no modificaba la relación que el edificio que la contenía tenía con su entorno. Por otro lado, el edificio no incidía con relevancia en el espacio efímero de la representación. Esta relación escena–edificio teatral–entorno, equiparable a una muñeca rusa, permaneció prácticamente estática y sin muchas modificaciones hasta que comenzaron los múltiples experimentos escénicos del siglo XX que, de muy diversas formas, llevaron al límite y difuminaron las fronteras entre estas tres dimensiones del espacio teatral.

En 1973 Richard Schechner utiliza el término *teatro ambientalista* para definir una serie de propuestas que logran unificar estas tres dimensiones y hacer que se nutran unas a otras; trabajos en donde «todos los espacios están involucrados activamente en todos los aspectos de la representación» (Schechner, 1987: 14; original 1973) independientemente de que se tratara de un edificio teatral o un espacio no teatral. Manifestaciones teatrales en donde la representación no se queda contenida en un espacio determinado puesto que «el teatro mismo es parte de otros ambientes más grandes, que están afuera del teatro. Estos espacios más grandes, fuera-del-teatro, son la vida de la ciudad; y también espacios temporales-históricos, modalidades de

tiempo/espacio» (Schechner, 1987: 14). La escena y el espacio teatral se fusionaban en la representación para complementarse. Incluso los valores del entorno podían formar parte de la experiencia de la representación. Del mismo modo, estos entornos fueron modificados, a veces temporalmente y otras de forma permanente, por lo que sucedía en la escena.

Dentro de esta definición, Schechner incluye los trabajos de Jerzy Grotowski y Peter Brook, dos visiones particularmente interesantes para los fines de este texto. En su primera etapa como creador, Grotowski realizó múltiples experimentos para generar diversas relaciones espaciales entre actores y espectadores. Posteriormente, llevó a cabo una radical depuración de medios escénicos en aras de la *develación* de la esencia del teatro. Paulatinamente sustrajo de la escena todos aquellos aspectos con características particulares que la llevaran a una definición específica del espacio, como las decoraciones y los efectos de luz; incluso eliminó la escena por completo. Con ello llegó a la conclusión de que el espacio esencial para el hecho teatral era una sala vacía (Grotowski, 1980: 16; original 1968).

Esto impactó en la posterior elección de los espacios para sus representaciones, los cuales ya no tenían que ser necesariamente teatros, y si lo eran, debían ser modificados para que el espacio fuera unitario; lugares en donde resultara posible lograr la experiencia de la comunión entre actores y público. Cuando Grotowski comenzó la etapa de su *parateatro*, el espacio que había logrado depurar por completo ya no le era suficiente. Empezó la búsqueda de espacios que contuvieran reminiscencias de signos y símbolos con los cuales alimentar la experiencia teatral, lo que lo llevó a utilizar iglesias abandonadas y hasta en ruinas; lugares que en su momento fueron concebidos para albergar una realidad superior; que habían sido apropiados por una comunidad y nutridos a través de las experiencias vividas en ellos; entornos en los que fuera posible experimentar la esencia del verdadero encuentro.

Peter Brook, luego de una larga e importante trayectoria y de haber decantado sus aspiraciones artísticas en *El espacio vacío*, comenzó un periodo más radical de investigación relacionada con el hecho teatral y, por ende, con el lugar de la representación. En 1969, Brook y Michelin Rozan crean el Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT) con el cual emprenden un periodo de viajes e investigación que llevan a la compañía a presentarse en los espacios más inusitados y variados, que incluyeron antiguas tumbas persas, diversos parajes africanos, así como las calles, algunos viñedos y una sala de baile en Estados Unidos. Una vez realizada esta exploración actoral y espacial, Brook, junto con el CIRT, emprenden un nuevo proyecto y se establecen en un teatro en estado ruinoso en París, el Théâtre des Bouffes du Nord.

Este espacio satisfacía la estética que el grupo había ido desarrollando: «tenía algo en común con las plazas de los poblados de Nigeria e Irán, las duras esquinas de las calles del Bronx y los espacios improvisados en graneros, estaciones de tren, escuelas y hospitales a los alrededores de París» (Lecat; Todd, 2003: 54). Era el lugar perfecto para poner en práctica la experiencia espacial y sensorial adquirida en los años previos. Y así se hizo. Se realizaron distintos montajes en donde el mismo edificio teatral y sus elementos arquitectónicos —en los que se advierte sin reparo el paso del tiempo— formaban

parte del universo de la representación y la experiencia teatral, ya que «la arquitectura del teatro como soporte escenográfico está dentro de un proyecto estético donde se busca lo verdadero, donde no hay lugar para la falsedad ni para lo artificial» (De Blas Gómez, 2009: 189). Una búsqueda en donde estaba incluso implicado el contexto en el que se encontraba el edificio, generando una experiencia global desde el espacio urbano e implicando las tres dimensiones del espacio teatral: escena, edificio teatral y entorno. «Les Bouffes du Nord está literalmente enterrado en una estructura uniforme de vida cotidiana [...] una visita a este lugar se convierte en un acontecimiento especial antes de siquiera atravesar la puerta, en una suerte de peregrinaje a la cotidianidad» (Lecat; Todd, 2003: 6).

El trabajo y la experiencia en Les Bouffes du Nord tuvo una gran influencia en la posterior selección de los espacios en los que se presentaría la compañía en las giras. Cuando esta buscó realizar una gira internacional, se integró al equipo Jean Guy Lecat, quién sería el encargado de *encontrar*³ los lugares «llenos de vida» (Lecat; Todd, 2003: 60) para las representaciones del CIRT por todo Europa, entre estos se incluyeron: teatros en ruinas, un antiguo cine y un monasterio utilizados como garaje, espacios industriales y pabellones abandonados. Después de haber sido acondicionados para las representaciones, algunos de estos espacios se mantuvieron como teatros permanentes.⁴ De esta forma, los acontecimientos teatrales y efímeros llegaron a propiciar transformaciones permanentes en los contextos urbanos.

Estos dos ejemplos son solo una pequeña muestra de la gran diversidad de propuestas en cuanto al espacio teatral que se desarrollaron a lo largo del siglo xx. Hoy en día podemos reconocer que la diversidad ha triunfado y todas las exploraciones que se llevaron a cabo, conforman ahora el bagaje que se utiliza de forma ecléctica en el teatro contemporáneo. «Lo que se hacía antes en los lugares no teatrales se hace ahora en los flexibles teatros, se ha revalorizado el espacio a la italiana, y los rehabilitados teatros acogen arquitecturas utópicas, imaginarias rodeadas de la nada, donde la luz compone el ambiente y marca el paso del tiempo» (De Blas Gómez, 2006: 54). Pero ¿qué ha sido entonces de aquella búsqueda y experimentación teatral en el espacio de lo vivido y lo cotidiano?

Lo cierto es que estas prácticas no sólo han permanecido vigentes, sino que continúan constituyendo un recurso para redefinir la representación teatral misma, y aún conservan un atisbo del carácter revolucionario que impulsó su aparición en siglo pasado. El teatro continúa escapando del edificio teatral hacia los espacios en los que ha transcurrido la vida cotidiana, y no sólo eso. Uno de sus objetivos es incidir de forma contundente en el desarrollo de la vida en los espacios donde interviene, pues de esta forma él mismo reivindica su propio carácter social.

3. Peter Brook hace una síntesis del concepto en la siguiente frase: «¿Qué es encontrar? Encontrar es reconocer que lo que buscas de pronto está ahí.» (Lecat; Todd, 2003: 3)

4. Tal es el caso del Mercat de les Flors en Barcelona, que ya en 1983 alojó *La Tragèdia de Carmen* y dos años después *Le Mahabarata*, ambos dirigidos por Peter Brook. El Mercat de les Flors utilizó puntualmente otros edificios no teatrales colindantes que se transformarían posteriormente en el reformado Teatre Lliure de Montjuïc y en el nuevo Institut del Teatre. Con estos dos equipamientos a pleno rendimiento, el Mercat se ha centrado en espectáculos de danza.

Las experiencias que se han recolectado desde las últimas décadas del siglo xx y principios del XXI nos hablan de una mejor asimilación de las necesidades que han de cubrir los espacios dedicados ya no solo a la producción escénica, sino también a la artística. La distancia temporal nos permite comprender cuáles han sido los aciertos de los proyectos que han logrado materializar algunos de los ideales de aquellas utopías que comenzaron en los años sesenta y que hoy en día se erigen ya no como pilares, sino como nodos en la producción contemporánea.

En la década de 1970, además del Théâtre des Bouffes du Nord, se fundó otro proyecto muy importante: La Cartoucherie, un antiguo depósito de municiones abandonado, cuyas naves fueron tomadas y acondicionadas por distintos creadores y finalmente adoptadas por Ariane Mnouchkine como sede y *refugio* (Banu, 2011: 48) del Théâtre du Soleil. Estos dos proyectos encajan en lo que Cruciani —tomando en cuenta las ideas y experiencias del siglo xx— describe tiempo después como *espacios vivos*, el único «posible edificio teatral del futuro» (Cruciani, 2005: 251), un futuro que se antojaba muy lejano, sin embargo, ya se estaba volviendo realidad.

A través de los ejemplos explorados se pone de manifiesto que el que un espacio teatral se sienta *vivo*, no depende de unas características formales específicas y mucho menos del diseño del contenido de un edificio. Tiene que ver con muchas otras cuestiones, incluidas las actividades que este mismo espacio es capaz de generar y las relaciones que se pueden propiciar en él. Además, ya no es suficiente el que este sea transformado durante el tiempo que dura la representación, sino que también debe invitar a ser habitado de distintas maneras. Por otro lado, debería ser también un contenedor material de la memoria, este complejo proceso humano de conexión entre el pasado y un presente al que tenía que continuar perteneciendo activamente; un espacio «enraizado en la contemporaneidad; es decir que no se hace cargo del pasado sino que más bien le pide ser memoria presente, ser tradición viviente» (Cruciani, 2005: 251).

Matadero Madrid se propone como un espacio que, ayudado por una intervención arquitectónica respetuosa con su condición de ruina moderna, ha sido heredero de estos ideales. Ya no solo funge como un complejo teatral, sino que se trata de una ciudad de las artes del presente que ha tenido gran impacto en su entorno actual debido a su carga simbólica y a su historia en relación con la ciudad y sus habitantes.

Matadero como ruina moderna

Desde sus inicios, el nuevo Matadero y Mercado de Ganados de Madrid fue concebido y proyectado bajo el paradigma de la modernidad. Desde mediados del siglo XIX, los mataderos de Madrid venían cargando a sus espaldas innumerables críticas relativas a su ineficiencia funcional, sanitaria y administrativa, convirtiéndose incluso en un problema político.⁵ No fue hasta

5. En la introducción de la *Memoria histórica para el proyecto de rehabilitación del antiguo Matadero Municipal de Madrid* están descritos los problemas particulares que había con cada uno de estos espacios, así como algunas soluciones que se proponían para resolverlos. En esas líneas se puede advertir la gran carga simbólica que comienza a generar la expectativa por crear un espacio único para el manejo de las carnes en la ciudad; esta expectativa debe ser eventualmente satisfecha por el nuevo edificio.

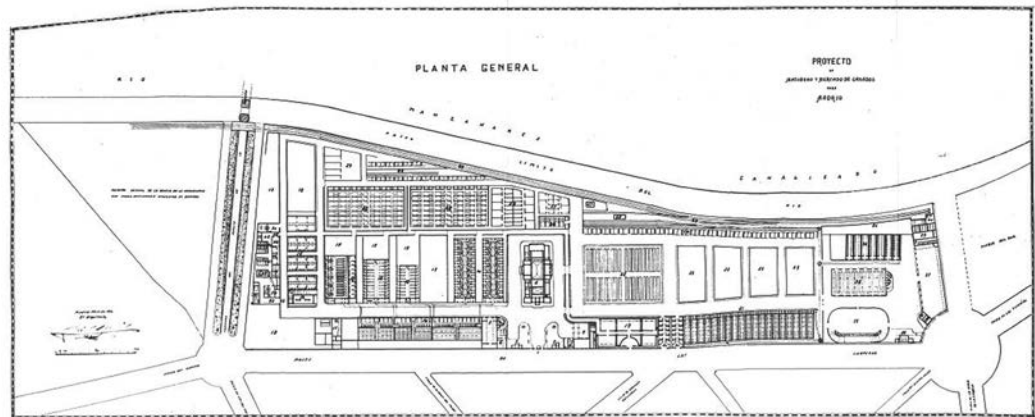


Foto 1. *Planta general del proyecto de Nuevo Matadero y Mercado de Ganados para Madrid, 1914.* Fototipia: Hauser y Menet. Extraído del libro *El Nuevo Matadero y Mercado de Ganado*, de Luis Bellido. CC. Biblioteca Digital Memoria de Madrid.

1907, tras una controversial resolución, que el arquitecto municipal de propiedades del Ayuntamiento de Madrid, Luis Bellido y González, recibió el encargo del nuevo matadero y mercado adyacente. Esta designación pudo haber estado relacionada con la postura crítica de Bellido respecto de los modelos de mataderos franceses e ingleses, los cuales consideraba atrasados en comparación con los avanzados sistemas del modelo alemán. «Con arreglo a cuanto de más moderno y conveniente para Madrid se conociese en esta materia» (Lasso de la Vega Zamora *et al.*, 2005: 27) fueron las palabras con las que el arquitecto describió el proyecto que aceptó llevar a cabo y cuya construcción arranca en 1911 (foto 1).

Tras recibir el encargo, Bellido decidió realizar un viaje de investigación de campo por Alemania, Francia, Inglaterra, Bélgica, Italia y Portugal, en el que llegó a la conclusión de que, efectivamente, el modelo alemán de mataderos era el que resultaba más conveniente para solucionar los requerimientos



Foto 2. Exterior de las naves de Matadero Madrid. Septiembre de 2018. Elaboración propia.

del futuro matadero de Madrid por su «excelente y racional funcionamiento» en los que reinaban las máximas de «precisión, orden y cultura» (Lasso de la Vega Zamora *et al.*, 2005: 28-29). La obsesión de Bellido por cimentar su propuesta en la funcionalidad del conjunto arquitectónico era clara, así como su convicción de que todo el proyecto debía regirse por el principio de la economía. Esto no impidió que utilizara el lenguaje ecléctico que imperaba en ese momento, específicamente el *neomudéjar* (foto 2), y tampoco fue motivo para descuidar los aspectos estéticos de su obra.

Con estos presupuestos, Bellido proyectó un conjunto de edificios industriales muy sencillos, pero de gran fuerza expresiva, en los que se «excluía todo elemento no indispensable a su objeto práctico» (Lasso de la Vega Zamora *et al.*, 2005: 149) y cuyos volúmenes expresaban con claridad su función y distribución interior resultando en una gran sinceridad y armonía espaciales. Lo anterior, unido al manejo de la luz, lograron dotar de cierta solemnidad a las distintas naves del matadero, cuyos protagonistas eran sin duda los modernos materiales utilizados para su construcción (foto 3).



Foto 3. Obras en la Nave de exposición, venta y estabulación de cerdos del Matadero municipal, 1916. Editor: Servicio Fotográfico Municipal. En la fotografía se puede observar la técnica constructiva y los materiales utilizados. CC. Biblioteca Digital Memoria de Madrid.

A lo largo de los siglos XIX y XX hubo distintas opiniones acerca de la utilización de los nuevos materiales en la arquitectura: el acero y el hormigón. Las más críticas los consideraban inauténticos y los relacionaban con edificios que solamente tenían un propósito transitorio (Benjamin, 2002: 33; original 1939) como las naves industriales. Otro argumento utilizado en contra de esta arquitectura era que sus ruinas no serían *amables*, como aquellas producidas por las de la antigüedad clásica (Yablon citado por Pétursdóttir; Olsen, 2014: 6) y su material protagónico: la piedra. Al ser la máxima expresión de la

tecnología más moderna era lógico que al utilizarlos ni siquiera se pensara en su capacidad de sobrellevar el paso del tiempo con dignidad; eran la expresión de un futuro estático producto del tiempo *seudocíclico*.⁶

Un hecho interesante fue la elección de Bellido de utilizar en el nuevo matadero distintos sistemas constructivos, no solamente los más modernos sino también algunos tradicionales:

El arquitecto combinó en los edificios del Matadero dos tipologías constructivas: la tradicional artesanal, basada en las técnicas tabicadas del ladrillo y mampuesto de piedra, y la industrial en las estructuras, con piezas prefabricadas o realizadas *in situ*, pero con mano de obra especializada y, que, en este caso, son tanto metálicas como el hormigón armado (Lasso de la Vega Zamora *et al.*, 2005: 185).

Si bien era de suma importancia denotar modernidad y buscar la renovación de la arquitectura, Bellido, al igual que muchos otros arquitectos, creía también en la búsqueda de un estilo nacional. Encontró la forma de conjugar estas dos premisas combinando formas de construcción tradicionales, con la tecnología constructiva más avanzada en la época, aquella de acero y hormigón. Además, en una clara voluntad de austeridad, decidió dejar al descubierto tanto materiales como estructura. Esta combinación resultó ser un gran acierto pues dotó al espacio de una ambigüedad que, incluso hoy en día, resulta estéticamente atractiva. Esta ambigüedad es una de las razones por la cual ha sido posible cambiar tan radicalmente el uso y la connotación del conjunto de edificios; es la que permitió que Matadero se convirtiese en un *espacio vacío* adecuado para la producción artística y la representación, pero nunca *neutro*: «Un buen espacio no puede ser neutro, pues la impersonalidad es estéril, no estimula la imaginación» (Lecat; Todd, 2003: 25).

Existe una constante en los «espacios de lo vivido y lo cotidiano» que fueron *encontrados* por Peter Brook y Jean-Guy Lecat en sus proyectos conjuntos, y es precisamente esta capacidad de adaptabilidad que poseen sin llegar nunca a perder su personalidad. Son lugares híbridos en los que reina una constante contraposición de valores que se unen en el espacio a pesar de ser aparentemente contradictorios. Lo que Brook busca en su teatro «no es una nueva misa, pero sí un nuevo parentesco isabelino que una lo privado con lo público, el aislamiento con la multitud, lo exterior y lo interior, lo ordinario y lo mágico» (Brook, 1980: 8; original 1967). Los espacios que encuentra se resisten a ser definidos. En Matadero Madrid también existe esta continua tensión dicotómica que evita que los valores se petrifiquen. Matadero es un espacio ambiguo que pertenece a la ciudad, pero se aísla de ella; que puede generar sociabilización, pero también recogimiento; un espacio en el que reina una «curiosa mezcla de realismo y abstracción» (Lecat; Todd, 2003: 85), concebido como un espacio transitorio y transformado en un refugio. Matadero es también una ruina, pero moderna.

6. En el tiempo *seudocíclico* la conciencia del hombre ha asumido su irreversibilidad, pero vive atrapada en un ciclo temporal diario del que no puede escapar y en donde la experiencia cotidiana queda «privada de toda decisión y sometida, no ya al orden natural, sino a la seudonaturaleza desarrollada por el trabajo alienado» (Debord, 1967: 134; original 1967). En este «el envejecimiento está severamente prohibido» (Debord, 1967: 139).

El estado de ruina en el que se encontró es otra de las razones que hace de Matadero un lugar singular. En los años setenta las instalaciones del matadero comienzan a quedar obsoletas y el deseo de colectivos y asociaciones vecinales era que el conjunto fuera demolido y convertido en un parque. Resulta evidente la percepción negativa que existía del lugar. En 1996, tras un progresivo proceso de abandono y readecuación de algunas naves para otros usos, las que aún eran utilizadas con el fin de matadero quedaron finalmente clausuradas. Poco a poco, un espacio que en su momento había sido símbolo de modernidad se fue deteriorando y convirtiéndose en una ruina. En ella, así como en muchas otras ruinas modernas, ahora es posible observar los efectos que el tiempo produce en el acero y el hormigón, y si bien su deterioro es distinto al de las tradicionales ruinas de piedra, es tan capaz como estas de evocar con amabilidad un pasado.

Las ruinas modernas encaran el proceso de destrucción que forma parte activa de la ciudad y este proceso puede llevar a la *develación*⁷ de aspectos del espacio —y de la vida que transcurre en él— que están ocultos por los velos del orden y el buen funcionamiento, ligados a una estética específica. El abandono de los espacios hace que estas cortinas caigan y se pongan al descubierto capas materiales antes ocultas, así como las estructuras que conforman el espacio, y que muestren cómo fue utilizado a lo largo del tiempo. Salen a la luz memorias depositadas en ellos que, al surgir sin ningún tipo de jerarquía preestablecida, no se privilegian unas frente a otras y en donde lo que alguna vez fue trivial o hasta irrelevante, puede adquirir una nueva connotación muy distinta a la original.

Desde una aproximación más conceptual, las ruinas modernas son espacios en donde la falta de una definición de valor capital, valor utilitario e incluso la ausencia de regulación estética hacen patente «the hidden excess of the urban order, the surplus of production, the superfluity of matter and meaning which violates order and disrupts the capitalist quest for the always new» (Edensor, 2005: 833).⁸ Ponen en evidencia el absurdo de la mistificación de los valores espectaculares petrificados en la sociedad. Esta condición se amplifica al utilizar estos espacios, ya sea a través de manifestaciones artísticas o como lugares de esparcimiento. Al habitarlos, la funcionalidad específica y rigurosa con la que fueron concebidos queda en un plano secundario y se comienzan a valorar aquellos elementos que habían dejado de ser útiles, sin negar el estado en el que se encuentran, y de esta forma convertirlos en un posible depósito de la *memoria del presente*.

7. Se elige este término haciendo un paralelismo a los utilizados por Jerzy Grotowski en su propuesta de método actoral de la *vía negativa*. La destrucción es precisamente el vehículo de la *develación*. Esta no era negativa para Grotowski, al contrario, era necesaria para entrar en «comunicación con un suceder de impulsos espirituales visibles» (Grotowski, 1980: 13). El teatro debía propiciar esta destrucción. Sólo de esta forma se le devolvería «a una situación mítica su valor concreto y humano, la transformaremos en una pura expresión de la verdad vivida» (Grotowski, 1980: 21). Si bien aquí se está hablando de una destrucción de obstáculos internos para el actor, esta idea puede ser extrapolada a otros campos en donde, bajo el amparo de máscaras, se mitifican valores que terminan por petrificarse, alejarse de la dimensión humana, negando algo tan inherente a ella como lo es el envejecimiento o incluso la misma muerte: «Esta ausencia social de la muerte es idéntica a la ausencia social de la vida» (Debord, 1967: 139). *Develar*, por lo tanto, equivale a trascender las convenciones, los estereotipos y los hábitos impuestos por la sociedad que conforman la cotidianidad, y afirmar la propia existencia auténtica y consciente.

8. El exceso oculto del orden urbano, el excedente de producción, la superfluidez de la materia y el significado, que viola el orden e interrumpe la búsqueda capitalista de lo siempre nuevo.

La condición de ruina en Matadero, así como su paulatina obsolescencia, son fenómenos que comúnmente son considerados negativos. Finalmente, ¿qué es de un edificio cuya función decae cuando, desde su concepción, se fundamentaba en esta? Afortunadamente el proyecto del nuevo Matadero y Mercado de Ganados estaba sustentado en otros valores que, al desligarse de la funcionalidad, han resurgido. Estos adquieren un nuevo sentido que se ve potenciado por la producción artística, la nueva función que asume el recinto: se le otorga una segunda oportunidad de vida. El proceso de destrucción de sus edificios ha servido para que se vacíe del exceso de aspiraciones y significaciones que el capitalismo y la modernidad depositaron en él. Al convertirse en ruina, Matadero se resiste al tiempo *seudocíclico* y muestra con orgullo su proceso de envejecimiento. Adquiere una atmósfera única que, como en Les Bouffes Du Nord, dependía de factores que escapaban al control del arquitecto de origen, como «las fuerzas de la entropía que marcaron en las paredes el paso del tiempo» (Lecat; Todd, 2003: 25).

El proyecto para la rehabilitación de la nave 17c de Matadero, la primera que sería intervenida, fue muy receptivo a las particularidades del espacio y su condición de ruina. En gran medida, esto se debió al proyecto cultural que acompañaba al proyecto de rehabilitación: Intermediæ, la nueva institución creada en aquel momento por el Ayuntamiento de Madrid, tuvo como hilo conductor desde un principio el *proceso* y su valor «como mecanismo de experimentación, reflexión e intervención de la creación contemporánea» (Matadero Madrid; consultada el 16 de septiembre de 2018). El *proceso* se convirtió también en el concepto rector del proyecto arquitectónico.



Foto 4. Intervención del interior de la nave 17c de Matadero (Taquilla del Centro Internacional de Artes Vivas). Septiembre de 2018. Elaboración propia.

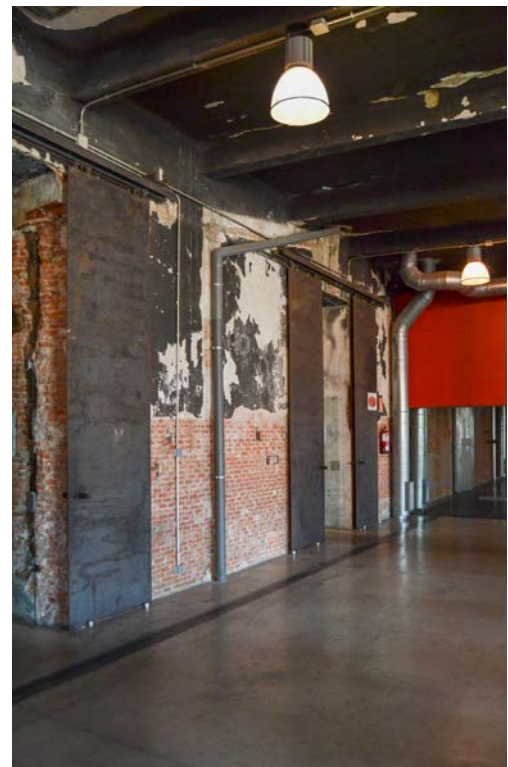


Foto 5. Intervención del interior de la nave 17c de Matadero (Antesala a Intermediæ y la Central de Diseño). Septiembre de 2018. Elaboración propia.

En lugar de considerar Matadero un ente «muerto» como dramáticamente declaraba *El País* (1996; consultado el 16 de septiembre de 2018), al que se le debían realizar operaciones de taxidermia, o arreglo de la piel, para tratar de devolverle su apariencia de vida, se optó por aceptar el espacio en las condiciones que se encontraba. Se redujeron al mínimo indispensable las intervenciones (fotos 4 y 5) e incluso se dejó un espacio en el estado en el que se encontró, llamado «Abierto x obras», en el cual se pueden observar las huellas de un incendio ocurrido en los noventa. El estudio de arquitectura mismo sabía que esta postura era radical y en un contexto neoliberal aún más pues, dentro de su lógica, la *no actuación* no es productiva; se necesita producir para que el sistema siga funcionando.

Al mostrar sus «señales, arrugas, heridas sin cicatrizar como la vida de un anciano sin manías, donde su personalidad excesiva parece estar por encima de todo» (Aullón, 2011; consultado el 16 de septiembre de 2018) Matadero se resiste al culto a la novedad. Asume el envejecimiento como parte importante del proceso del edificio que debe ser mostrado. No se trataba de la muerte de un espacio sino de «la continuidad, la discontinuidad y la continuidad del proceso, realidad viva» (Aullón, 2011). Matadero no fue intervenido como un edificio-objeto, sino como un espacio vivo que atravesaba un proceso.

Matadero como ciudad de las artes

Es innegable que una parte medular del proyecto del Nuevo Matadero y Mercado de Ganados era elegir el lugar en el que sería construido. Desde 1888, después de que la Junta Municipal de Sanidad aconsejó que éste debía estar ubicado «en la zona sur de la población, próxima al río y los ferrocarriles» (Lasso de la Vega Zamora *et al.*, 2005: 30) —y mucho antes de que Bellido comenzara incluso a diseñar su proyecto— la Dehesa de la Arganzuela había sido elegida como el emplazamiento adecuado. No era coincidencia que se buscara situar el Matadero al sur de Madrid. Desde siglos anteriores, los principales mataderos de la ciudad, tanto el del Rastro como el de la Puerta de Toledo, habían estado localizados en este sector. Además, desde 1860 se había aprobado el proyecto para el ensanche de Madrid, en el que Carlos María de Castro propuso yuxtaponer una retícula ortogonal de manzanas rectangulares con los antiguos paseos dieciochescos de las afueras de la ciudad. El triángulo que se formaba entre las vías ferroviarias de la estación de Atocha y el antiguo paseo de Santa María de la Cabeza quedó destinado a albergar equipamientos industriales y viviendas de obreros. En realidad, desde 1851 la construcción de la estación de Atocha ya había comenzado a darle ese carácter a la zona y el proyecto del ensanche sólo consolidó este hecho.

La puesta en funcionamiento del nuevo Matadero y Mercado de Ganados fue gradual. Entre octubre de 1924 y junio de 1925 se inauguraron los principales servicios. De 1927 a 1930, el arquitecto municipal, Fernando de Escondrillas, construyó en los terrenos adyacentes una barriada de 74 edificios que albergaban más de 1.500 viviendas para los trabajadores de la zona (foto 6). Para el año en que se finaliza este asentamiento —conocido como Pico de Pañuelo— el crecimiento de Madrid ya había sobrepasado los límites



Foto 6. Vista aérea del Matadero Municipal, 1929. Autor: José Gaspar i Serra. En la imagen también se aprecia la barriada Pico de Pañuelo. CC. Biblioteca Digital Memoria de Madrid.

del río Manzanares (Instituto Geográfico Nacional; consultado el 17 de septiembre de 2018). Matadero dejaba de ser un espacio confinado y comenzaba a ser rápidamente absorbido por la ciudad, más nunca se integró a ella.

El matadero había sido concebido como una «pequeña ciudad productiva» (Lasso de la Vega Zamora *et al.*, 2005: 33) autónoma y alejada de la urbe, aunque bien conectada a ella, y siempre fue un espacio aislado de la ciudad tanto física como perceptualmente. Las fronteras físicas que propiciaban este aislamiento eran de dos tipos: una natural, el río Manzanares; las otras, artificiales, conformadas por la calle del Vado de Santa Catalina y el paseo de la Chopera, ambos de gran anchura, cuyos atributos centrífugos y su vocación puramente transicional se acentuaron con el elevado muro que se construyó alrededor de la finca. Por otro lado, a pesar de que la colonia Pico de Pañuelo había nacido como una consecuencia del matadero, ya que fue concebida con el propósito de albergar a sus trabajadores, existía una frontera muy marcada que delimitaba la vida del barrio y las actividades que se realizaban en el interior del recinto.

La relación de los vecinos con Matadero es una relación interesante puesto que, de entrada, no conocen o experimentan cotidianamente su interior [salvo cuando, curiosamente, se les dejaba entrar en Semana Santa o en otros momentos] pero sí conocen las proyecciones de éste hacia fuera [visceras, sonidos, ganado, rutas de reparto de carne, olores...] (González García, 2015: 51).

Por este motivo, aunque el matadero claramente definía la percepción que la ciudadanía tenía del barrio, así como la vivencia cotidiana de los vecinos, resultaba un *espacio vacío* —en el sentido que expresa Bauman (2003: 111; original 2000)— y limítrofe, no registrado en el mapa mental de la mayoría de los ciudadanos. Esto no sucedía porque el espacio careciera de sentido

o fuera un lugar sobrante en la ciudad, sino porque desde sus inicios fue necesario que las actividades realizadas en su interior no fueran visibles al exterior. Desde su concepción fue un espacio necesariamente invisible. «El barrio siempre ha vivido a espaldas del Matadero. Era un lugar de industria. En el mercado de frutas y de verduras había mucha más vida. El Matadero nunca ha sido un lugar del barrio» (Hristova, 2015; consultado el 16 de septiembre del 2018).

El matadero estuvo en uso alrededor de seis décadas. A finales de los años sesenta sus instalaciones comenzaron a quedar obsoletas a pesar de las mejoras técnicas que se habían realizado y los nuevos usos que se habían admitido en las naves. En la concepción del proyecto, la localización del matadero había resultado un gran acierto y ahora era precisamente esta la causa de su definitiva clausura en 1996 debido a la gran presión política, ciudadana y vecinal. Una de las motivaciones más fuertes que buscaban su desaparición desde los años setenta residía en el deseo de que el solar fuera convertido en zona verde,⁹ en un intento radical de borrar las connotaciones negativas del espacio y mejorar las condiciones salubres y de calidad de vida del entorno. Los edificios del Matadero sobrevivieron al reiterado deseo de su demolición, logrando permanecer en pie por medio de tímidas reacciones conservacionistas que surgieron en el clima cultural de Madrid alrededor del año 1978¹⁰ hasta que, finalmente en 1997, el Plan General de Ordenación Urbana incluyó el Matadero Municipal en el Catálogo de Edificios Protegidos.

Durante esos años y hasta 2005 se barajaron distintas propuestas para dotar de nuevos usos a las naves del antiguo matadero. Predominaban las de carácter cultural. Sin embargo, ninguna de ellas logró consolidarse. Solamente las naves del sector norte escaparon al proceso de abandono y deterioro que, durante casi una década, sufrió el resto del conjunto; estas habían sido convertidas en invernadero y en sede del Ballet Nacional de España y la Compañía Nacional de Danza e integradas al nuevo parque de la Arganzuela.

Entre las propuestas para reactivar las naves restantes se encontraban espacios dedicados a la comunicación, exhibición de coches antiguos, platós cinematográficos, Museo de Antropología, Museo del Aire y Museo del Agua, un teatro experimental, estudios para artistas, talleres de artesanía hispanoamericana, salas de exhibición de la colección de arte de la Fundación Arco, Museo de la Lengua Española o un centro de documentación de la arquitectura. Cabe destacar el hecho de que la mayoría de las propuestas no tomaban en cuenta los deseos y las expectativas que se habían desarrollado entre el vecindario desde décadas anteriores. Existía la voluntad de convertir el recinto en una «ciudad de las artes» aunque también estaba latente la preocupación de que la diversidad de funciones pusiera en peligro su unidad (Lasso de la Vega Zamora *et al.*, 2005: 63-67). Además, ninguna de estas propuestas

9. Esto estaba sustentado por «la Ley 23 de 1967, llamada “de la Arganzuela”, por la cual el Estado cedía al Ayuntamiento de Madrid una franja de terreno junto al río Manzanares para ser convertida en zona verde antes de diez años, a la que debían sumarse los solares del Matadero Municipal y del vecino Mercado de Frutas y Verduras. La primera fase del referido parque fue inaugurada en mayo de 1969, pero la segunda, la que contemplaba la demolición del establecimiento de Bellido, fue prorrogada en 1977 a un lustro más» (Lasso de la Vega Zamora *et al.*, 2005: 54).

10. En este año, el alcalde D. José Luis Álvarez veía «factible conservar, dado su valor arquitectónico» algunas partes del conjunto (Lasso de la Vega Zamora *et al.*, 2005: 57).

contaba con una estrategia clara para atraer a la ciudadanía a un área un tanto degradada y de escaso interés cultural. A todo ello se le sumaba el grave problema de la falta de integración del espacio dentro del barrio y la ciudad.

Fue en el 2006 cuando el proyecto «Matadero Madrid. Centro de Creación Contemporánea» comenzó a tomar forma. Su objetivo fue claro desde el principio: convertirse en un nuevo foco cultural de vanguardia. Distintas instituciones asumieron la gestión y rehabilitación de algunas naves, por lo que el proyecto general se cimentó en diversos pilares cuyo principal desafío sería abrir este lugar, tanto física como simbólicamente; dotarlo de sentido, pues durante su abandono fue vaciándose del original, y, sobre todo, borrar sus fronteras innatas.

El primer espacio que abrió sus puertas en 2007 fue Intermediæ. Entre sus principales objetivos se encontraba el promover «la implicación ciudadana en la producción cultural del barrio y la ciudad» (Matadero Madrid: Intermediæ; consultada el 9 de septiembre de 2018). Este espacio de carácter interdisciplinario, resultaba sumamente necesario pues sería el encargado de mediar la relación entre Matadero Madrid y la ciudadanía. Durante su primera década de existencia, ha logrado tender puentes que han permitido a los ciudadanos atravesar las antiguas fronteras y acercarse a Matadero Madrid desde distintos ámbitos (foto 7). Se ha convertido en un espacio que favorece la reflexión sobre la cultura y promueve acciones colectivas para imaginar múltiples formas de habitar el entorno. También ha conseguido generar importantes puntos de encuentro en donde los vecinos de la Arganzuela se organizan y llevan a cabo distintas acciones de reclamo de un espacio que hasta entonces nunca les había pertenecido.

Muchas de estas acciones que generan comunidad giran en torno a la identidad que el edificio y su evolución han producido en el barrio y sus



Foto 7. Niños jugando en el interior de la nave 17c, en el espacio perteneciente a Intermediæ. Septiembre de 2018. Elaboración propia.

habitantes, así como a los distintos papeles que este ha desempeñado en sus vivencias del entorno. Esto no sería posible si no se contara con el propio espacio *vivido* —y un proyecto arquitectónico que respetara el proceso de vida mismo del edificio—. Es por ello que se puede afirmar que Matadero Madrid funge ahora como un *depósito de la memoria del presente*, pues no borra su pasado, pero a la vez permite la creación de nuevas vivencias.

Por otro lado, el *generar comunidad* en torno a Matadero no es suficiente para poder considerarlo una ciudad de las artes. Fue de suma importancia que esto no se convirtiera en un fin mismo del espacio¹¹ que terminara por excluir al otro, al ciudadano ajeno al barrio, al visitante ocasional. La otra gran piedra angular de Matadero Madrid fueron las Naves del Español, este gran centro escénico que estaría gestionado por el prestigioso Teatro Español y dirigido por Mario Gas. No es casualidad que se buscara utilizar el teatro para consolidar el proyecto. Distintas experiencias a lo largo de la historia, y sobre todo las sucedidas a mediados del siglo xx, habían demostrado que este es capaz de atraer público a los lugares más recónditos, incluso a un bosque en Vincennes, en donde la misma excursión al lugar se convertía en parte de la experiencia cultural.

Era necesario lograr atraer a personas que nunca hubiesen pisado esa zona, justo como Peter Brook lo había logrado 40 años antes al conseguir que público «culto» visitara un lugar tan caótico y poco amable como puede ser la zona trasera de una estación de trenes. En este caso no se trataba de un barrio parisino de inmigrantes, sino de uno madrileño de tradición industrial alejado de la zona de actividad teatral concentrada en el centro y norte de la ciudad.¹² Curiosamente, Jean-Guy Lecat formó parte del equipo que se conformó para llevar a cabo la intervención del espacio para acondicionarlo como escénico. El resultado fue un gran espacio vacío, unitario y flexible contenido en la nave 11, conectado con la nave 12 y con la posibilidad de generar múltiples configuraciones dentro de ellas para albergar todo tipo de puestas en escena. Posteriormente se incorporó también la nave 10 y, durante una década, el Teatro Español gestionó el conjunto conformado por las tres naves. A lo largo de este periodo, el espacio acogió obras de gran calidad que convocaron a un elevado número de espectadores, por lo que logró convertirse en un referente de teatro en Madrid —generando un nuevo foco cultural al sur de la ciudad— y en un proyecto cultural que significó un hito en España.

Desde marzo del 2017, las anteriormente conocidas como «Naves del Español» pasaron a tener una gestión independiente y se convirtieron en las «Naves Matadero. Centro Internacional de Artes Vivas», cuyo objetivo es

11. «Los esfuerzos por mantener a distancia al “otro”, el diferente, el extraño, el extranjero, la decisión de excluir la necesidad de comunicación, negociación y compromiso mutuo, no solo son concebibles, sino que aparecen como la respuesta esperable a la incertidumbre existencial a la que han dado lugar la nueva fragilidad y la fluidez de los vínculos sociales» (Bauman, 2003:117; original 2000).

12. Del 27 de septiembre al 18 de octubre de 2018 se llevó a cabo en el Institut del Teatre la exposición «Cartografía teatral: Barcelona, Madrid» que incluía un mapa teatral contemporáneo de Madrid, en donde se observa este fenómeno. El grupo de investigación que lo está desarrollando propone una metodología compuesta de varias aproximaciones analíticas: morfológica, histórica y artística. A partir de ellas es posible tener un mejor entendimiento de las lógicas y condiciones que llevaron a la disposición de los teatros en la ciudad, a través del tiempo (Ramon Graells *et al.*, 2018: 2).

«generar un espacio de creación y pensamiento contemporáneos —prestando especial atención a los nuevos lenguajes escénicos y a los territorios de transversalidad— para que funcione como un catalizador entre creadores y ciudadanos». (Naves Matadero; consultada el 4 de junio de 2019). De esta forma pasa a ser un espacio dedicado no sólo a la exhibición, sino también a la investigación y creación de proyectos escénicos que vincula a artistas de ámbito nacional e internacional.

Tanto Intermediæ como el Centro Internacional de Artes Vivas actualmente conviven en el espacio de Matadero Madrid con otras instituciones públicas artísticas y culturales (foto 8), entre las que se encuentran la Casa del Lector, dedicada a las nuevas manifestaciones de la lectura y su promoción; la Central de Diseño, en donde se difunde y promueve esta actividad; el Centro de residencias artísticas, que otorga a creadores tiempo, espacio y recursos para trabajar en proyectos individuales y colectivos; una Cineteca, cuyo contenido versa sobre todo aquello que tenga relación con la creación audiovisual dedicada casi en exclusiva al cine de no ficción; un espacio de extensión de la Asociación de Artistas Visuales de Madrid y la Factoría Cultural, un espacio de apoyo a la comunidad creativa que tiene la vocación de contribuir con espacio de trabajo y asesoramiento personalizado al desarrollo de iniciativas emergentes del ámbito creativo. (Matadero Madrid; consultada el 4 de junio de 2019)

Matadero Madrid le debe mucho a precedentes como La Cartoucherie, que ha sido definida como «una real ciudad del teatro. Un lugar de encuentro donde, sin confundirse, Arte y Vida se aproximan» (Ramon Graells; Prieto López, 2016: 805) o el Théâtre des Bouffes du Nord, el espacio híbrido en el que se logra una «alianza del refugio y el edificio» (Banu, 2011: 51), inserto en la ciudad; y a pesar de que comparte muchas de sus características, la naturaleza de Matadero Madrid es distinta a la de estos. Hoy en día confluyen

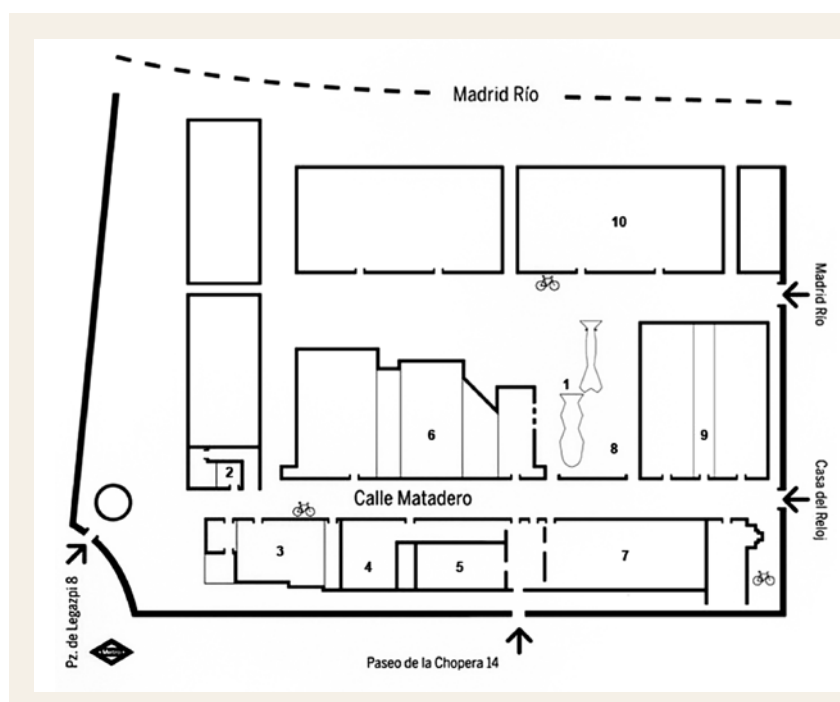


Foto 8. Mapa Actual de las instalaciones de Matadero Madrid.

1. Escaravox
2. El Taller y Oficina de Coordinación
3. Cineteca
4. Central de Diseño y AVAM
5. Abierto x Obras
6. Naves Matadero
7. Intermediæ y Vestíbulo
8. Plaza y Calle Matadero
9. Casa del Lector
10. Nave 16

Consultado el 4 de junio de 2019 en <http://www.mataderomadrid.org/mapa>
© Matadero Madrid.



Foto 9. Ciudadanos recorriendo la calle Matadero. Septiembre de 2018. Elaboración propia.

en este lugar una gran diversidad de actividades artísticas y culturales que se entrelazan con los espacios de recuperación que los vecinos han integrado a su vida cotidiana (foto 9).

Tiene una vocación inter y transdisciplinaria en la que el teatro participa, en todas sus expresiones —ya no como propulsor— sino que ahora se mezcla en esta dinámica de la que surgen propuestas que se potencian con las características del espacio *concebido* y *vivido* del Matadero.

En los espacios de Matadero Madrid confluyen sin problema artistas, ciudadanos, vecinos y visitantes ocasionales, es un «lugar donde los extraños tienen probabilidad de conocerse» (Citado en Bauman, 2003: 103). Si consideramos esta definición clásica de ciudad que ofrece Richard Sennett y todas las posibilidades de actividad que propicia, Matadero Madrid es ahora mucho más ciudad que aquel asentamiento funcional que Bellido había proyectado hacia un futuro que lo alcanzó muy pronto: Matadero Madrid se ha consolidado como la *ciudad de las artes* del presente.



Referencias bibliográficas

- «Adiós al matadero». Madrid: *El País* (2 enero 1996).
 <https://elpais.com/diario/1996/01/02/madrid/820585464_850215.html>.
 [Consulta: 16 septiembre 2018].
- ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Traducción del francés de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Edición original: *Le Théâtre et son Double* (1938). Barcelona: Edhasa, 1978, p. 43-111.
- AULLÓN, Pedro. *Intermediæ Matadero Madrid / Arturo Franco*. Plataforma Arquitectura, 2011. <<https://bit.ly/2NgeoGc>>. [Consulta: 16 septiembre 2018].

- BANU, Georges. «Por una estética de los 'lugares refugio'». *Metrópolis* n.º 83. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2011, p. 49-52. Disponible en: <https://bit.ly/2J9Xepp>.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Traducción del inglés de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide Squirru. Edición original: *Liquid Modernity* (2000). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003, p. 103-117.
- BENJAMIN, Walter. «Paris, the Capital of the Nineteenth Century». Traducción del alemán de Harvard College. Edición original: *Paris, Hauptstadt des XIX Jahrhunderts* (1955). A: Howard Eiland and Michael W. Jennings (ed.) *Walter Benjamin Selected Writings Volume III 1935-1938*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 2002, p. 32-49.
- BLAS GÓMEZ, Felisa De. «Espacio y teatro». *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral* Enero-Junio. Madrid: RESAD, 2006, p. 33-57. Disponible en: <http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/issue/viewIssue/24/46>.
- *El teatro como espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009, p. 189.
- BROOK, Peter. «El teatro como laboratorio y centro de investigación». Traducción del inglés del Centro Dramático de Madrid. Edición original: *Grotowski is unique* (1967). En: *Teatro Laboratorio*. Barcelona: Tusquets Editores, 1980, p. 7-9.
- CRUCIANI, Fabrizio. *Arquitectura Teatral*. Traducción del italiano de Margherita Pavia. Edición original: *Lo spazio del teatro* (1992). Ciudad de México: Escenología, 2005, p. 250-251.
- DEBORD, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. Traducción del francés de: José Luis Pardo. Edición original: *La société du spectacle* (1967). Valencia: Pre-textos, 2002, p. 134-139.
- EDENSOR, Tim. «The Ghosts of Industrial Ruins: Ordering and Disordering Memory in Excessive Space». *Environment and Planning D: Society and Space*, n.º 23. Los Ángeles: SAGE, 2005, p. 833. Disponible en: <https://doi.org/10.1068/d58j>.
- GONGÁLEZ GARCÍA, Sergio Claudio. *El barrio y Matadero: espacio vivido y lugar emblemático*. Madrid: Memorias en Red. Asociación Internacional de Estudios de Memoria, 2015. Disponible en: <https://bit.ly/2Pd6zRc>.
- GROTOWSKI, Jerzy. «Hacia un teatro pobre». Traducción de Renzo Casali. En: *Teatro Laboratorio*. Barcelona: Tusquets Editores, 1980, p. 13-21.
- HRISTOVA, Marije. *Matadero Madrid: ¿Un lugar de memoria?*. Madrid: Memorias en Red. Asociación Internacional de Estudios de Memoria, 2015. Disponible en: <http://memoriasenred.es/matadero-madrid-un-lugar-de-memoria/#more-757>.
- INSTITUTO GEOGRÁFICO NACIONAL. *Madrid. Mapas generales. 1930*. Madrid: Servicio de Documentación del IGN. <http://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/o30570.html>. [Consulta: 17 septiembre 2018].
- LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel; RIVAS QUINZAÑOS, Pilar; SANZ HERNANDO, Alberto. *Memoria histórica para el proyecto de rehabilitación del antiguo Matadero Municipal de Madrid*. Madrid: COAM, 2005. p. 27-185. Disponible en: <https://bit.ly/2fpujgh>.
- LECAT, Jean-Guy; TODD, Andrew. *El Círculo Abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*. Barcelona: Alba Editorial, 2003, p. 3-85.
- MARINIS, Marco de. «El espacio escénico en el teatro contemporáneo: la herencia del siglo XX». En: *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna, 2005, p. 77.
- MATADERO MADRID. *Página web oficial de Matadero Madrid*. <http://www.mataderomadrid.org>. [Consulta: 16 septiembre 2018].

- NAVES MATADERO. *Página web oficial de Naves Matadero. Centro Internacional de artes vivas*. <<https://naves.mataderomadrid.org/es/naves-matadero>>. [Consulta: 4 junio 2019].
- PÉTURSDÓTTIR, Póra; OLSEN, Bjørnar. «An archaeology of ruins». En: *Ruin Memories, Materiality, Aesthetics and the Archaeology of the Recent Past*. Nueva York: Routledge, 2014, p. 4-6.
- RAMON GRAELLS, Antoni; BLAS GÓMEZ, Felisa de; LÓPEZ VILLALBA, Almudena; VILLARREAL COLUNGA, Carlos. «Cartografía teatral. Una aproximación a partir del estudio del lugar del espectáculo en Barcelona y Madrid» En: *II Congreso Internacional Ciudad y formas urbanas: perspectivas transversales*. Zaragoza: Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza, septiembre de 2018.
- RAMON GRAELLS, Antoni; PRIETO LÓPEZ, Juan Ignacio. «Ciudades del Teatro: Milán, Barcelona, París, Berlín, Nueva York». En: *Primer Congreso Iberoamericano de Historia Urbana*. Santiago de Chile: Asociación Iberoamericana de Historia Urbana, 2016, p. 805. Disponible en: <<https://bit.ly/2N8uolr>>.
- SCHECHNER, Richard. *El teatro ambientalista*. Traducción del inglés de Alejandro Bracho. Edición original: *Environmental Theater* (1973) Ciudad de México: Árbol Editorial, 1987, p. 14.

Cartografía de la arquitectura teatral: catálogo de los espacios escénicos de Berlín

Bri NEWESELY

b.newesely@coac.net

NOTA BIOGRÁFICA: Catedrática en la Beuth Hochschule Berlin en Escenografía y Arquitectura Teatral. Su trayectoria se centra en los campos de las Bellas Artes, la arquitectura y la escenografía.

Resumen

La reproducción digital de la colección de arquitectura teatral de la Technische Universität de Berlín proporciona una amplia documentación para la investigación y contextualización. Con más de 10.000 fotos, dibujos y materiales diversos, ofrece una muestra única del panorama de la construcción teatral centroeuropea del siglo xx.

A partir de estas fuentes, generamos una cartografía teatral de Berlín, acompañada de un catálogo en el que se presentan cerca de 250 espacios, tanto históricos como aún existentes. En ocho tramos temporales se muestra el vivo cambio de los espacios escénicos de la capital alemana, lo que permite comparar la estructura arquitectónica, escénica y técnica, así como analizarla en el marco del desarrollo urbano.

Palabras clave: arquitectura teatral, digitalización, espacios escénicos

Bri NEWSELY

Cartografía de la arquitectura teatral: catálogo de los espacios escénicos de Berlín

La reproducción digital de la colección de arquitectura teatral de la Technische Universität de Berlín (Laube *et al.*, 2016-2018) proporciona una amplia documentación para la investigación y contextualización de la cartografía y la cronología de los teatros en el ámbito urbano berlinés y alemán. Con más de 10.000 fotos, dibujos y materiales diversos, ofrece una muestra única del panorama de la construcción teatral centroeuropea del siglo xx.

A partir de estas fuentes, generamos una cartografía teatral de Berlín, acompañada de un catálogo en el que se presentan cerca de 250 espacios, tanto desaparecidos, transformados, existentes y en activo. En ocho franjas temporales se muestra el vivo cambio de los espacios escénicos de la capital alemana, lo que permite comparar la estructura arquitectónica, escénica y técnica, así como analizarla en el marco del desarrollo de su contexto urbano.

En línea: la colección de arquitectura teatral de la Technische Universität de Berlín

Ya se ha dado un primer paso importante: la colección de arquitectura teatral está disponible en línea en la base de datos del Architekturmuseum: <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de>.

La colección contiene materiales del periodo 1939-1969 de más de 500 edificios teatrales ubicados en Alemania, Austria, Francia, Eslovenia, Polonia, la República Checa y Rusia. Las fuentes gráficas ofrecen una visión bien fundamentada de la ubicación, el alcance y las condiciones de los edificios culturales. La calidad de los documentos y su disponibilidad abren nuevas vías de investigación.

Al mismo tiempo, la colección ofrece una valiosa perspectiva de las aportaciones de la arquitectura moderna utilizando como ejemplo a Gerhard Graubner,¹ uno de los arquitectos teatrales pioneros de Alemania. Fue responsable de los teatros en Bochum y Wuppertal, dos grandes ejemplos de la

1. Gerhard Graubner (1899-1970) fue un arquitecto de teatros alemán y profesor.



Figura 1. Plano de la ciudad de Berlín en 1690 y 1750.

arquitectura teatral del modernismo de la posguerra y de la reconstrucción urbana. El foco principal de la colección de arquitectura teatral se centra en una colección que Albert Speer² encargó en 1939 en su función de Inspector General de Edificios para la capital del Reich: se planificó un manual completo titulado *Das Deutsche Theater (El teatro alemán)*.

El material de este manual contiene descripciones arquitectónicas y escenográficas detalladas de todos los edificios teatrales existentes en el antiguo «Gran Reich» alemán. La preparación de este proyecto fue encargada a un equipo berlinés de arquitectos e historiadores del arte, varios dibujantes y otros consultores externos expertos en ciencia y tecnología escénicas. A pesar de la situación de guerra imperante, entre 1939 y 1944 se registraron más de 500 teatros de manera fotográfica, gráfica y con un cuestionario estandarizado.

El manual *Das Deutsches Theater* sigue siendo un proyecto inédito. Al final de la guerra fueron recuperados 319 dossiers de teatro. En 1947, la colección llegó por primera vez al Instituto de Estudios Teatrales de Hannover, donde Friedrich Kranich,³ que anteriormente había estado involucrado en el proyecto como consultor técnico, utilizó el material para su investigación posterior, pero el manual en sí permaneció sin ser publicado. (Zielske, 1971)

La colección de arquitectura teatral no es únicamente una colección histórica, sino también —especialmente en su formato ahora digitalizado— una documentación cultural e institucionalmente muy significativa. Trabajar con objetos auráticos y originales implica poder sacar a la luz el «presente del pasado» y, en el mejor de los casos, recuperar el *genius loci*. Sin embargo, la distancia histórica y la intensa preocupación por los documentos durante el proceso de digitalización permiten un enfoque completamente nuevo, así que hoy en día la documentación cuenta su propia historia.

Nuevas perspectivas

El objetivo de nuestra investigación es evaluar y contextualizar los datos recopilados y reevaluarlos desde el marco teórico y tecnológico actual. El punto de partida es la certeza de que las arquitecturas teatrales y escenográficas (su materialización, su orden y su ubicación) están relacionadas en muchos aspectos con las convulsiones políticas, culturales y artísticas del siglo xx. Los materiales, las formas y prácticas, el impacto visual y acústico del teatro, en tanto que forma de representación de la sociedad, están en constante tensión con las estructuras de los respectivos sistemas políticos en construcción.

Por un lado, la colección hace balance de la evolución visionaria y modernista de los años veinte y treinta y, por otro, los objetos documentan el estancamiento de esta modernidad, así como la reconstrucción durante el Tercer Reich, de 1933 a 1945. La arquitectura y el teatro, como artes públicas

2. Albert Speer (1905-1981) fue un arquitecto alemán, ministro de Armamento y Guerra del Tercer Reich durante la Segunda Guerra Mundial. Speer fue arquitecto jefe de Adolf Hitler antes de asumir la oficina ministerial.

3. Friedrich Kranich (1880-1964) fue un director técnico alemán (Bayreuther Festspiele), profesor y escritor. En 1929 escribió *Bühnentechnik der Gegenwart I* y en 1933, *Bühnentechnik der Gegenwart II*.



Figura 2. Plano de la ciudad de Berlín en 1800 y 1880.

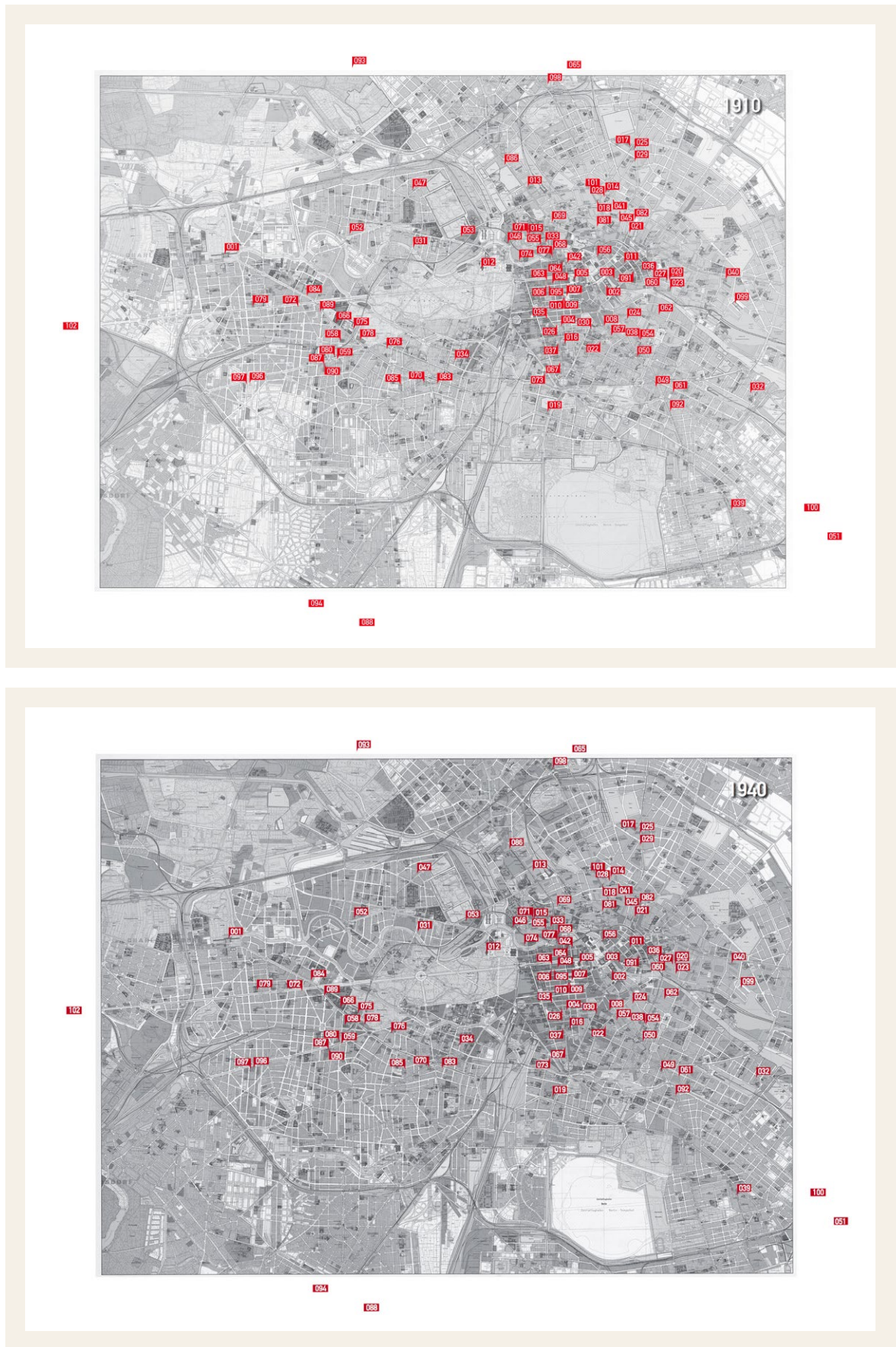
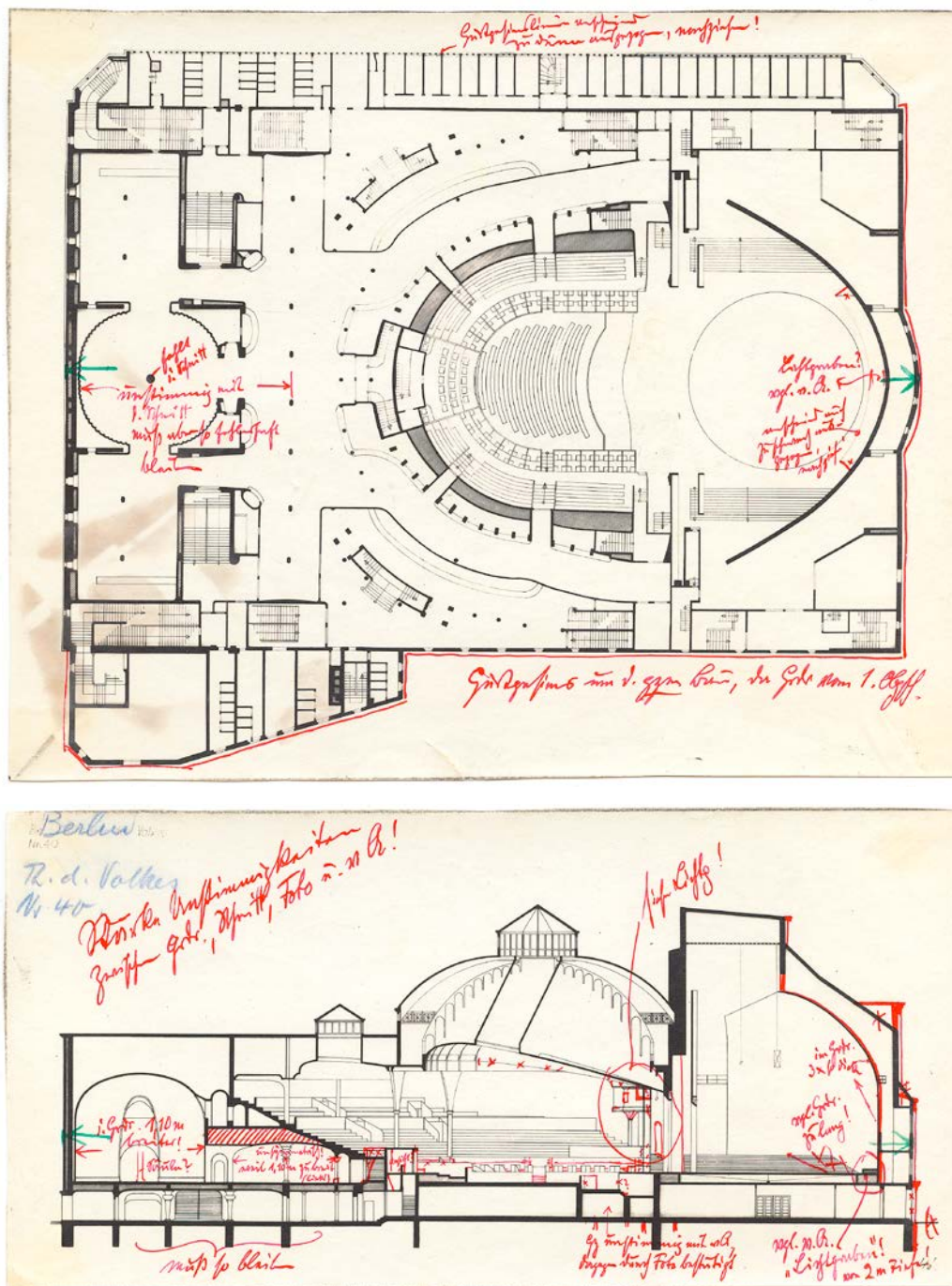


Figura 3. Plano de la ciudad de Berlín en 1910 y 1940.



Figuras 4 y 5. Planta y corte transversal del Grosses Schauspielhaus Berlin, Architekturmuseum Berlin.

que son, siempre han tenido una importancia política destacada, y tienen asimismo un impacto en el espacio urbano.

Los gobernantes de la era nazi pretendieron convertir la arquitectura en uno de los instrumentos de propaganda más eficaces para la manipulación de las masas. En el caso del teatro, sin embargo, esto se refería sobre todo a su contenido y su espacio interior, ya que sorprendentemente se construyeron pocos teatros nuevos durante el régimen nazi como, por ejemplo, el Teatro Dessau, el teatro de Saarbrücken, inaugurado con el nombre de Gautheater Westmark o el Teatro Apolo de Colonia.

Por razones propagandísticas, los teatros fueron rebautizados. El Grosse Schauspielhaus Berlin pasó a llamarse Theater des Volkes y algunos otros pasaron a designarse «teatros de territorios fronterizos» (Zittau, Bautzen, Flensburg, Klagenfurt y Ratibor, entre otros). En muchos lugares se llevan a cabo intervenciones para poder instalar, según se prescribía, un palco personal para Adolf Hitler, un elemento que hace referencia directa al palco real de la época absolutista.

Cartografía de la arquitectura teatral: catálogo de los espacios escénicos de Berlín

Con más de 10.000 fotos, dibujos y materiales diversos, ofrece una muestra única del panorama de la construcción teatral centroeuropea del siglo xx (Laube *et al.*, 2018).

A partir de estas fuentes, estamos generando una cartografía teatral de Berlín, acompañada de un catálogo en el que se presentan cerca de 250 espacios, tanto históricos como aún existentes.

El catálogo de los espacios escénicos examina la diversidad de lugares teatrales y performativos —también en espacios públicos— y los presenta como mapas conceptuales de sitios culturales físicos y obras teatrales inmatrimales en relación con las artes escénicas, la arquitectura y el urbanismo. En ocho tramos temporales se muestra el vivo cambio de los espacios escénicos de la capital alemana, que permiten comparar la estructura arquitectónica, escénica y técnica, así como analizarla en el marco del desarrollo urbano.

A través de un nuevo inventario analítico comparativo, desarrollado para este propósito, se manifiesta una imagen de múltiples capas del paisaje teatral de Berlín, que a medio plazo estará disponible con todo detalle. Con la ayuda de sistemas de señalización especialmente desarrollados, se establece una forma de comunicación visual que hace uso de las herramientas de diseño arquitectónico y pone los resultados de la investigación a disposición del público de una forma unificada y fácilmente legible (Danilsen *et al.*, 2017).

La compleja preparación del material histórico hará avanzar la comprensión del futuro debate, la evaluación y la concepción de los edificios teatrales. Utilizando la georeferenciación como herramienta, se examina el desarrollo urbano de los edificios teatrales de las metrópolis historiográficamente y se analiza desde la interdisciplinariedad.

La ciudad de Berlín cambia constantemente, se expande, se renueva, se destruye por la guerra, se reconstruye, las calles se rebautizan, el centro y la periferia se invierten por la construcción y el efecto del muro, crece, se rebautiza de nuevo, se reconstruye y cambia de nuevo: es un proceso en curso. Por lo tanto, el punto de georeferenciación y su inserción en el material cartográfico histórico y actual proporciona información sobre las condiciones urbanas básicas para la construcción, explotación o equipamiento de los espacios teatrales.

El teatro como patrimonio cultural inmaterial, sea o no visible y reconocible por la tipología de la construcción como tal, es transmitido didácticamente como un valor, fortaleciendo así la economía creativa y el sector

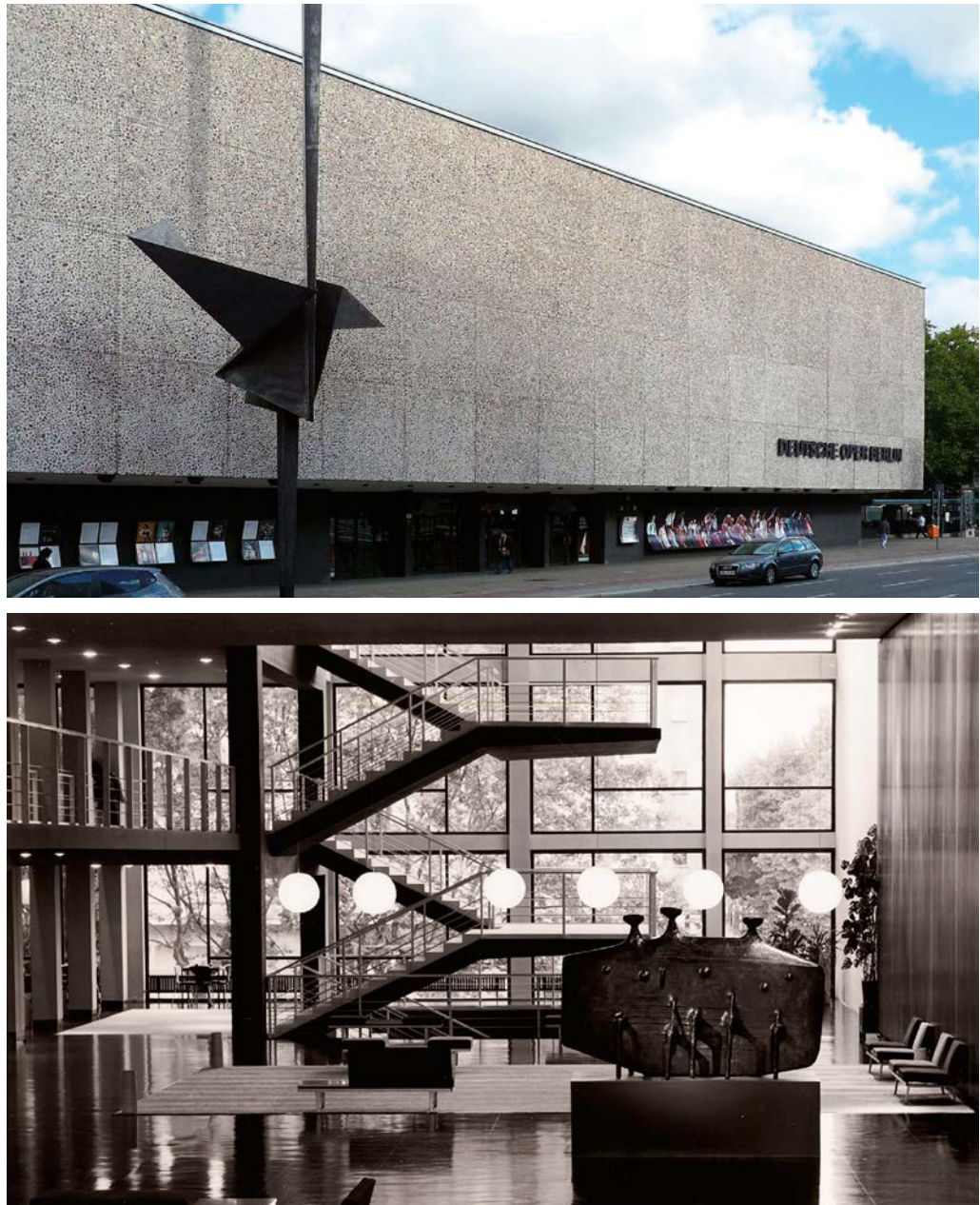


Figura 6. Deutsche Oper Berlin.

cultural y turístico (Bürkle, 2013). Asumiendo que la construcción de teatros y el desarrollo de un clima teatral están necesariamente ligados al desarrollo de las estructuras urbanas y sociales regionales, los edificios teatrales son analizados primero cronológicamente y luego clasificados en el marco de la historia urbana de Berlín (Schäche, 2013).

La comparación es posible gracias a una línea temporal, la misma escala de los dibujos, el mismo sistema de color para el escenario y el auditorio en planta y el mismo sistema de localización, los datos de georeferenciación del llamado punto central, (Kranich, 1929-1933, Archivo de la Technische Universität de Berlín y Ferrera, 2009) así como el análisis exacto y la visualización gráfica de los datos técnicos. Al enumerar los arquitectos y planificadores de escenarios, pueden localizarse las innovaciones técnicas y rastreadse las reconstrucciones y renovaciones. Usando la misma línea de tiempo, la

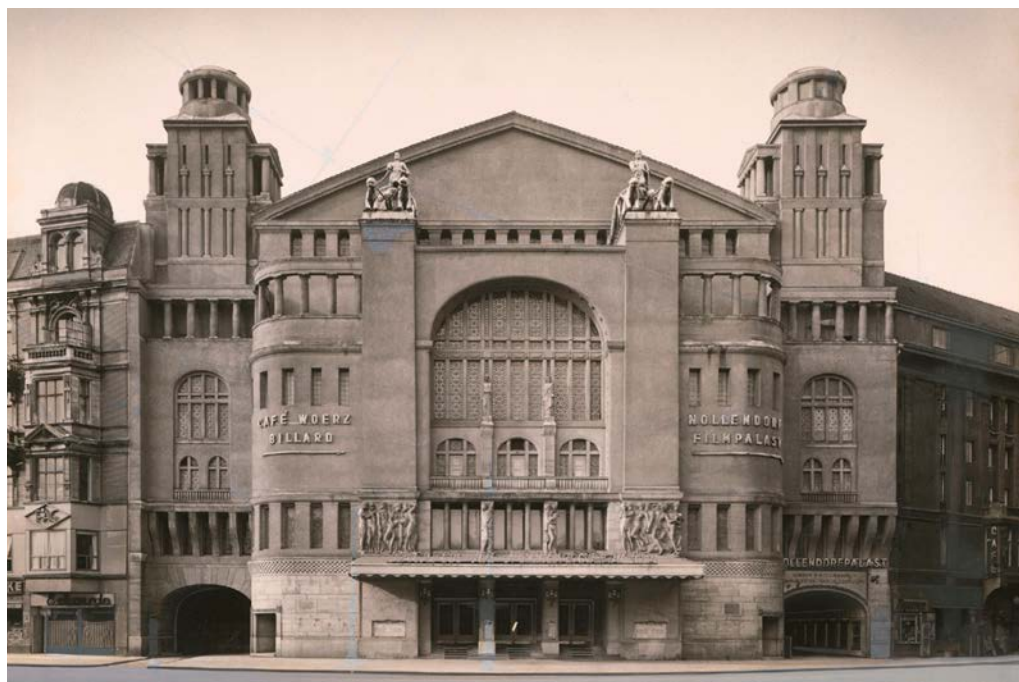


Figura 7. Theater am Nollendorfpfatz.

misma escala para los dibujos y el mismo sistema de color, los edificios son directamente comparables. Para un análisis más detallado de los planos de plantas de edificios teatrales, se ha establecido un enfoque que se basa en los dibujos realizados mediante una metodología de representación consensuada i homologada.

Un esquema de colores diferenciados caracteriza las diversas organizaciones estructurales y esquemas espaciales básicos del edificio del teatro: por un lado están las áreas internas no públicas, que son utilizadas, por ejemplo, por técnicos y actores (en tonos rojos y amarillos), por otro lado están las áreas públicas (en tonos azules) accesibles al público. Esto crea una opción de comparación visual adicional. Por ejemplo, queda claro que en la mayoría de los teatros de Kreuzberg hoy en día destruidos la entrada al vestíbulo y al auditorio era a través de las entradas del patio de los edificios de apartamentos y el escenario estaba en el segundo o tercer patio trasero. En el exterior, los flujos de espectadores se diseminan hacia el espacio público de la ciudad antes y después del evento. Así, el análisis muestra cómo los teatros se realizan como espacios de transición y como nodos urbanos a través del flujo de sus usuarios.

Comparándola con las herramientas anteriores al proyecto, esta esquematización proporciona una imagen mucho más detallada de las salas teatrales. De este modo, la organización espacial, la ubicación y la accesibilidad de los auditorios se hacen visibles; re reflejan incluso las dimensiones de las entradas y de las instalaciones sanitarias.

La definición de métodos estandarizados y normativos para describir la arquitectura teatral es un instrumento esencial de análisis. Esta estandarización de formatos, métodos y posibilidades de mapeo es el foco del proyecto *Catálogo de los espacios escénicos de Berlín* como interfaz para futuras investigaciones.

Arquitectura efímera, espacios transitorios, herramientas culturales

La historia cultural del teatro europeo muestra que, desde la época griega, la actuación en un escenario ante un público ha representado un gran valor social que, combinado con las interrupciones de la actividad, los cambios de significado y la intermitencia de la actividad, ha perdurado hasta nuestros días. Los lugares no vinculados a la religión debían primero obtener su autorización como espacios públicos.

Paralelamente a la ponencia de Friedrich Schiller sobre «El teatro como institución moral» en 1784, se crearon numerosos teatros en los países de habla alemana, hecho que en parte explica la actual concentración de teatros estatales y urbanos. Esta proliferación se refleja también en la diversidad de la arquitectura teatral existente. A menudo modernizados, quemados repetidamente, reconstruidos y renovados o reestructurados, los edificios teatrales son testigos de corrientes estéticas y culturales inherentes a su época. La boca de escena, ampliamente utilizada, transmite la típica orientación longitudinal de la sala y su orden con vista al proscenio.

El teatro se desarrolla principalmente en la dialéctica de actuar y observar. Es un espacio temporal de creciente atención, condensación e intensificación de experiencias e imaginación que puede generar conocimiento y crear conciencia. La preservación de la diferencia, es decir, la distinción entre el juego y la observación, asegura al teatro su dimensión utópica.

Con los cambios técnicos, artísticos y sociales de principios del siglo xx, fueron posibles otras disposiciones espaciales distintas al principio de confrontación. Es por eso que los directores, aún más que los arquitectos, fueron la fuerza motriz detrás de los cambios en el espacio teatral. Las propuestas que hicieron muestran una gran variedad de configuraciones: desde la inspiración para la enorme arena con un proscenio cambiante, como el Grosses Schauspielhaus, hasta el pequeño auditorio sin boca escénica como sala polivalente (Huesmann, 1983).

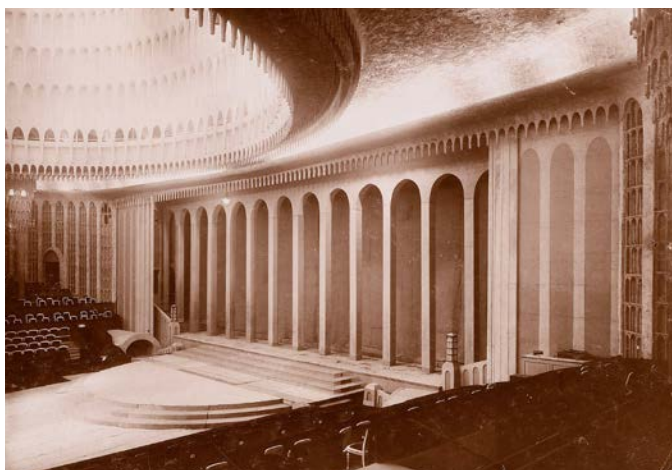
El Grosses Schauspielhaus de Berlín

En el apartado siguiente, la atención se centra en los espacios teatrales históricos de la ciudad de Berlín, con sus reconstrucciones, destrucciones, adaptaciones y conversiones durante y después de la Segunda Guerra Mundial, así como la construcción y la caída del Muro. Ello viene perfectamente ejemplificado en el Grosses Schauspielhaus en combinación con otros aspectos como las ideas del director Max Reinhardt,⁴ otros proyectos teatrales visionarios de Hans Poelzig, o la muy diversa historia de la construcción de la trama *Am Zirkus 1*.⁵

4. Max Reinhardt (1873-1943). Austriaco, judío, exiliado, fue un productor cinematográfico y director de teatro y cine que tuvo una importancia vital en la renovación del teatro moderno. Opuesto al naturalismo, produjo y dirigió obras teatrales y películas con decorados espectaculares, escenas de masas y música.

5. Véase la carpeta de planos digitalizada n.º 42 Theater d. Volkes de la Grosses Schauspielhaus de Berlín, 3.2.41 (Technische Universität de Berlín) y el libro de búsquedas del inspector general de la construcción de la capital imperial, inventario R 4606, número de registro 1590.

Figura 8. Grosses Schauspielhaus Berlin.



En 1919 se inauguró en Berlín el Grosses Schauspielhaus, que más tarde se convertiría en el Friedrichstadtpalast⁶, y que el director y fundador del teatro austriaco Max Reinhardt había construido según los planos de Hans Poelzig⁷ del antiguo circo Renz. Sobre todo aquí se desarrolló una nueva dimensión para el teatro: el nuevo estilo de dirección para las masas con maquinaria escénica elaborada y con el recurso del uso intensivo de la plataforma giratoria a través de potentes producciones, así como una interacción coordinada y sintetizada en los espectáculos: el diseño escenográfico, el lenguaje, la

6. El Friedrichstadt-Palast es un teatro de Berlín, uno de los símbolos de la vida nocturna de la capital alemana. Se erigió sobre el teatro de 1873 Zircus Renz y el Grosses Schauspielhaus de 1919, con capacidad para 3.000 personas, y que cerró definitivamente en 1980. Aquel recinto usado como teatro de variedades y circo fue convertido en emporio del espectáculo por Max Reinhardt. Reabrió sus puertas en 1984 y es un gigantesco recinto para variedades, patinaje sobre hielo y diversos tipos de espectáculo con capacidad para 1.895 espectadores.

7. Hans Poelzig (1869-1936). Fue un arquitecto, pintor y escenógrafo alemán, exiliado, adscrito al expresionismo. En 1919 diseñó el Grosses Schauspielhaus de Berlín.

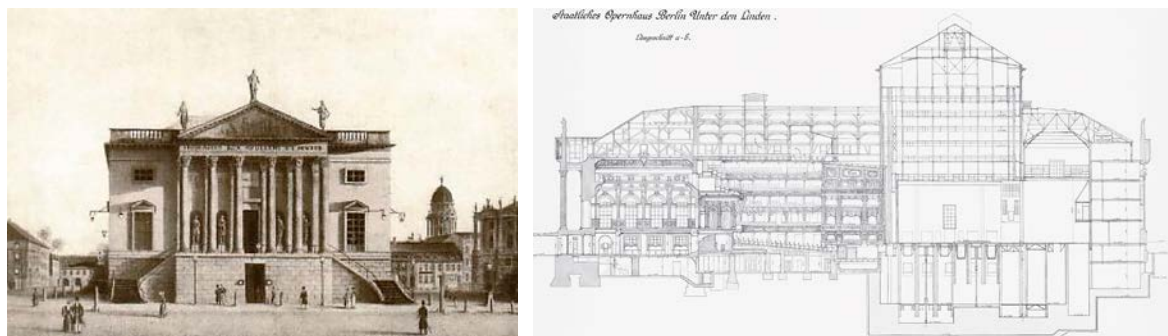


Figura 9. Staatsoper Unter den Linden.

música y la danza. Max Reinhardt estaba mucho más interesado en el medio cinematográfico que la mayoría de la gente del teatro de su tiempo. En el Grosses Schauspielhaus, con 5.000 butacas, el público quedó impresionado con sus amplios arreglos frente a un horizonte circular y la actuación en un escenario de arena.

Esto demuestra que la arquitectura no funciona como un espacio únicamente físico, sino también como una materialización de la historia o más bien de la experiencia. Desde esta perspectiva, los edificios comienzan a hablar un lenguaje completamente diferente tan pronto como los creadores de teatro los utilizan. El debate sobre lo que el teatro debe ser y debe representar, hoy y en el futuro, también refleja el uso de los conceptos arquitectónicos y espaciales de los edificios antiguos existentes.

Los escenarios, incluso después de finalizar su construcción, deben ser capaces de adaptarse al proceso de cambio constante para seguir siendo técnicamente utilizables, como demuestra el ejemplo del teatro más antiguo que aún existe en Berlín, la Staatsoper Unter den Linden de 1742.

La Schaubuehne am Lehniner Platz

Un ejemplo destacado de la adaptación arquitectónica al uso teatral es el antiguo cine Universum en Kurfürstendamm, construido en 1928 por Erich Mendelsohn.⁸ El conjunto arquitectónico del cine Universum, con viviendas, tiendas y una placeta en las afueras, ideado como nuevo núcleo urbano, asentó la Kurfürstendamm como avenida de ocio, con una amplia variedad de teatros y cines, comparable con el Paral·lel de Barcelona en los años veinte. El edificio fue gravemente dañado durante la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente fue reconstruido y utilizado como cine, y a partir de 1969 como discoteca. De 1978 a 1981, el interior fue completamente remodelado cuando la Schaubühne am Lehniner Platz⁹ se inauguró como un espacio

8. Erich Mendelsohn (1887-1953) fue un reconocido arquitecto alemán del siglo XX, máximo exponente de la arquitectura expresionista, que sufriría el exilio por su condición de judío. En 1925-1931 creó el Woga-Komplex y el cine Universum en Berlín.

9. El Schaubühne am Lehniner Platz es un teatro de Berlín, que ocupa el antiguo y renovado cine Universum, construido en los años veinte por Erich Mendelsohn en un consecuente estilo racionalista. Desde 1982 es la sede de la compañía del Schaubühne am Halleschen Ufer creada en 1970 con un grupo de actores reunidos en torno al director Peter Stein y que adquirió fama internacional a lo largo de esa década, convirtiéndose en uno de los teatros más prestigiosos de Alemania al inicio del siglo XXI.



Figura 10. Schaubühne am Lehniner Platz.

multifuncional con salas separables. La nueva distribución espacial, configurable mediante salas variables sin separación fija de auditorio y escenario, se introdujo cuando la compañía de la Schaubühne en torno a la figura del director principal de la compañía, Peter Stein,¹⁰ que solía actuar en Hallesches Ufer en Kreuzberg, buscaba una nueva ubicación (Dördelmann, 2015).

Por otra parte, las restricciones logísticas y las condiciones de hacinamiento a menudo se toleran durante las reformas, con el fin de mantener la ubicación histórica en la estructura urbana. Cada etapa de adaptación o ampliación, incluso después de su finalización, debe adaptarse a un constante proceso de cambio con tal de que el espacio escénico siga siendo técnicamente utilizable. Los procesos de transformación en el antiguo edificio han resultado casi más difíciles que la construcción de un nuevo teatro. Cuando se amplía el edificio existente en los antiguos emplazamientos y se adapta a las necesidades espaciales y funcionales de una industria cultural moderna, nos encontramos ante un desafío de creatividad. Tal asunto también se constata en la cartografía.

Berlín, capital del teatro

Alrededor de una cuarta parte de las casi 250 localizaciones teatrales investigadas ya no existe como teatro; otra cuarta parte se utiliza ahora con funciones distintas a las originales, por ejemplo, como cines, discotecas, comisarías de policía o almacenes; alrededor de una cuarta parte la conforman edificios que originariamente estaban destinados a actividades como fábricas, iglesias o estaciones de bombeo; y la última cuarta parte comprende salas de

10. Peter Stein (n. 1937) es un director de teatro alemán que fundó en Berlín occidental la Schaubühne am Halleschen Ufer, una compañía de teatro que fue uno de los focos principales de la renovación teatral de las décadas de 1960 y 1970 y se inspiró en el movimiento de protesta estudiantil.

espectáculos construidas como teatros y todavía utilizadas como tales, a menudo reconstruidas, renovadas y adaptadas a los requisitos actuales exigidos por la ley de edificación y la tecnología escénica.

La investigación también pone de manifiesto en qué medida los teatros funcionan como motores del desarrollo urbano (Ramon, 2014). Se puede ver que hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial hubo focos distribuidos por distritos de la ciudad donde se concentraban las estructuras espaciales teatrales. Entre otros, la Kroll-Oper en Platz der Republik, el Walhalla-Theater en Charlottenstrasse, el Schiller-Theater (Nord) en Chausseestrasse y el Schiller-Theater (Ost) en Wallnertheaterstrasse dejaron su huella en el siglo xx. Ocurrió algo similar con el Belle-Alliance-Theater en el actual Mehringdamm, el Orpheus-Theater en Friedrichstrasse y el Central-Theater en Alte-Jakob-Strasse. Ninguno de ellos existe en la actualidad.

La ciudad en el siglo xxi

La importancia del papel del tejido urbano en el que se desarrolla el teatro es parte integrante de la exploración del espacio urbano como plataforma comunicativa de la ciudad. Interpreta la cultura urbana y teatral como una parte importante de la interacción espacial y social teniendo en cuenta la superposición de fenómenos muy diferentes y diversos (Bauert, 2013; Fischer-Lichte *et al.* (ed), 1998; Freydank, 1988; Hofmann, 1985; Ihering, 1948; Kleihues, 1987; Kranz, 1990; Stiftung Stadtmuseum Berlin (ed.), 2015).

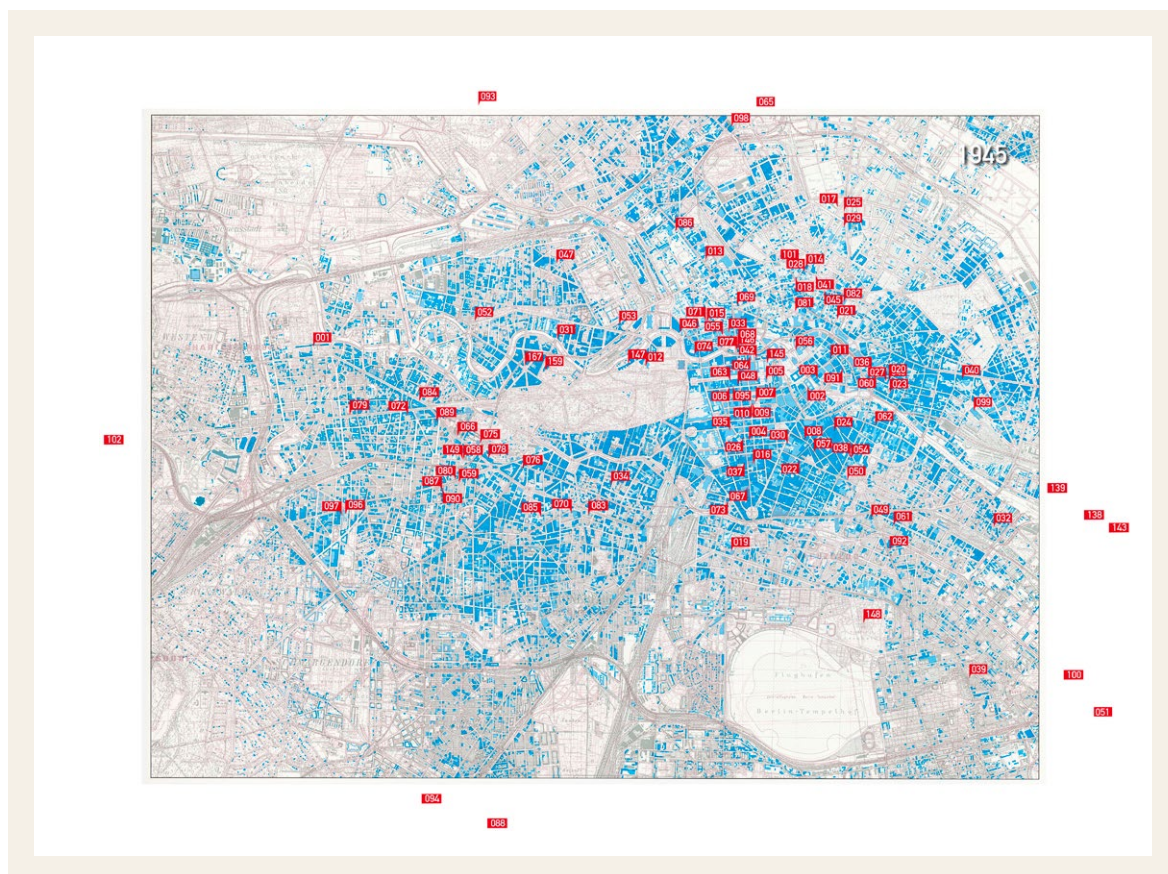


Figura 11. Plano de la ciudad Berlín de 1945.

Los desarrollos teatrales se hacen visibles en los planos de la ciudad elaborados con datos cronológicos. Los números en las banderas rojas se corresponden con los lugares catalogados y completados con más información, dibujos y gráficos dentro del catálogo. Comenzamos nuestra cartografía teatral de forma análoga a la historia de la ciudad de Berlín en 1690, con mapas históricos de la ciudad, y hemos trabajado en los siguientes años debido a un importante desarrollo urbano en cada una de las etapas analizadas: 1750, 1800, 1880, 1910, 1940 y hasta 1945, con la ciudad destruida por las bombas, marcado en azul (Architekten- und Ingenieur-Verein, 1877, 1896 y 1983).

En los distritos industriales y obreros, densamente poblados, se instalan espacios muy reducidos —principalmente teatros de patio trasero y pequeños teatros de variedades—, mientras que a partir de 1900 se construyeron renombradas salas de conciertos en el centro burgués de la ciudad. Hasta 1939, casi todos los objetos de estudio eran edificios nuevos construidos con fines teatrales. Estos teatros fueron destruidos en gran medida durante la Segunda Guerra Mundial, al igual que casi todos los edificios del centro de la ciudad (Danilsen, 2016).

Esto hace que los tres nuevos edificios construidos después de la guerra sean aún más sorprendentes. Sus inusuales formas arquitectónicas encontraron su lugar en el centro occidental de la ciudad, donde la guerra había dejado espacios abiertos: la Philharmonie, la Haus der Kulturen der Welt y la Akademie der Künste (West). Estos nuevos edificios no solo tenían un propósito cultural, sino que, al igual que muchos edificios representativos, sirvieron de declaración política durante la Guerra Fría, dentro de la ciudad dividida, con una localización vecina y visible respecto al muro de Berlín.

Una tendencia ininterrumpida desde los años sesenta ha sido la (re)utilización de las salas y estructuras de los edificios existentes con fines escénicos, razón por la cual el espacio teatral actual se caracteriza por un alto grado de variedad. Aunque la construcción de nuevos teatros casi se ha detenido, la ciudad se encuentra todavía en un período de crecimiento teatral. Esta aproximación a los «espacios encontrados» pretende captar la arquitectura del lugar como escenografía, aunque estos espacios carecen de la infraestructura técnica de un teatro al uso. En los últimos años en particular, se han creado muchos espacios escénicos insertados en estructuras preexistentes en los que el carácter del edificio original contribuye significativamente a la atmósfera especial y crea una sensación de continuidad con el pasado.

El teatro como arquitectura material y estructura inmaterial

Factores como el cine de principios del siglo xx, la televisión y ahora internet no pueden sustituir la necesidad de interacción local. Las formas modernas de teatro están experimentando hoy más que nunca para recordar su origen en la etimología griega: el teatrón, el lugar físico desde el que se puede ver (real y virtualmente), se debe oír y se debe actuar.

Al mismo tiempo, las fronteras de los formatos teatrales clásicos se están disolviendo en otras disciplinas, sus fronteras se están extendiendo a otras artes escénicas y visuales, y el concepto de lo que el teatro puede ser se puede

convertir en algo complementario: nuevos estilos de vida, nuevas sensibilidades, nuevas tecnologías, nuevos horizontes. Las ciudades del siglo XXI requieren diferentes prácticas artísticas y sociales, y cambian los métodos que conocemos, de modo que la relevancia del teatro como manifestación y relación entre la población se renueva progresivamente y en paralelo a este hecho (Freydefont, 2014).

En este sentido, nos acercamos al tema de que la arquitectura funciona no solo como un espacio físico, sino como una materialización de la historia o más bien de la experiencia. El teatro, como forma de arte pero también como forma de construcción, está en constante cambio, en interacción con la estructura urbana. La cuestión de la ubicación del teatro, combinada con las formas de la ciudad europea, ha crecido históricamente en relación con el espacio público. ¿En qué medida el teatro está hoy en condiciones de interactuar con la ciudad como expresión artística y como lugar físico, como servicio público y práctica social? ¿En qué medida es capaz de afirmar su singularidad como factor esencial?

Los edificios teatrales construidos en Berlín en la actualidad muestran cada vez más las posibilidades que ofrece el ámbito escénico al desarrollo teatral. La maquinaria de la tecnología teatral subraya el carácter performativo del espacio a través de transformaciones escénicas. Como concepto de arquitectura efímera, el escenario funciona como un espacio en movimiento dentro del espacio temporal del teatro (Braulich, 1966).

«La posteridad no teje para él coronas». Este verso del prólogo de *Wallenstein* de Schiller, a menudo citado, aborda un fenómeno que ha dado forma a la historia y a la percepción del teatro hasta el día de hoy: es la historia de un arte fugaz que encuentra difícil dejar su huella.

Espacios líquidos, factor tiempo, dimensión utópica

El teatro contemporáneo, con sus procesos creativos, sus redes de conexión y todos los factores inmateriales que activa y con los que interactúa, es difícil de aprehender en su globalidad y complejidad. Está vinculado al espacio físico del espacio teatral e interactúa a muchos niveles para mostrar la visibilidad mutua, el compromiso y las interfaces entre los centros de creación y los creadores, las compañías y los festivales, los artistas intérpretes y las instituciones (Stiftung Stadtmuseum Berlin, 2001a, 2001b, 2002, 2003).

La ciudad teatral de Berlín, con sus diversos escenarios, y las numerosas formaciones e instituciones de las artes escénicas así lo reflejan, especialmente en el examen de la construcción teatral actual y su desarrollo posterior en curso. En ningún otro lugar de la República Federal de Alemania se pueden encontrar teatros con esta densidad y un amplio abanico de estéticas y estilos (Bauert, 2014).

Además de los grandes teatros estatales y privados, en la ciudad trabajan alrededor de 400 grupos independientes, intérpretes y productores de todos los géneros y disciplinas, que presentan sus obras en lugares tan diversos como Hebbel am Ufer, Ballhaus Ost, Dock 11, Sophiensaele, Theaterdiscoun-ter y Uferstudios.

Los temas de la ciudad, el urbanismo, el espacio público, están en debate y siempre se han negociado desde una visión ideal-típica en el escenario. La ciudad puede así compararse con un mosaico imparable de lugares teatrales, todos los cuales han dejado sus huellas y han sobrevivido de una forma u otra hasta nuestros días. Algunos de ellos están siendo reconstruidos virtualmente, con la ayuda de la realidad aumentada, con el fin de recapitular el rico paisaje cultural antes del nacionalsocialismo. Esta interacción del lugar escénico, la arquitectura preexistente y el urbanismo como telón de fondo de escenas y discusiones deja atrás la escenografía y comienza a desempeñar también su papel independiente en el espacio teatral.



Bibliografía

- ARCHITEKTEN-UND INGENIEUR-VEREIN ZU BERLIN. *Berlin und seine Bauten*, Berlín, 1877, 1896 y 1983.
- ARCHIVO DE LA TECHNISCHE UNIVERSITÄT DE BERLÍN. Legado personal de Kranich con documentos personales y correspondencia privada, colecciones de material sobre diversos temas teatrales y la historia de la construcción teatral, así como manuscritos de diversas óperas y obras de teatro. Abarca las décadas de 1940 y 1950. Signatura: UA TUB, 424 NL Kranich.
- BAUERT, Monika. *Berliner Theaterpläne zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Berlín: Berlin Story Verlag, 2013.
- BAUERT, Monika; BUSCHMANN, Ulf. *Berliner Theater*. Berlín: Berlin Story Verlag, 2014.
- BRAULICH, Heinrich. *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*. Berlín: Henschelverlag, 1966.
- BÜRKLE, Stefanie. *Szenografie einer Großstadt – Berlin als städtebauliche Bühne*. Berlín: Parthas, 2013.
- DANILSEN, Olivia. *Theatrale Räume in Berlin-Tiergarten*. Trabajo de máster. Berlín: Beuth Hochschule, 2016.
- DANILSEN; NEWSELY; RITTER. «Theatrale Kartographien für Berlin». *Die Vierte Wand* (Berlín: Initiative TheaterMuseum e.V.), vol. 7 (mayo 2017), p. 64-71.
- DÖRDELMANN, Birte. *Methodenentwicklung zur Bestandsaufnahme theatraler Raumstrukturen – SchauSpielOrte in Berlin-Kreuzberg seit 1850*. Trabajo de máster. Berlín: Beuth Hochschule, 2015.
- FERRERA ESTEBAN, José Luis. *Glosario ilustrado de las artes escénicas*. Guadalajara, 2009.
- FISCHER-LICHTE, Erika et al. (ed.). *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*. Berlín: B & S Siebenhaar Verlag OHG, 1998.
- FREYDANK, Ruth. *Theater in Berlin – Von den Anfängen bis 1945*. Berlín: Henschelverlag, 1988.
- FREYDEFONT, Marcel. Simposio internacional *Place du theatre – forme de la ville*. Nantes: ENSA, 2014.
- HOFMANN, Jürgen. *Theaterbuch Berlin*. Berlín: Klaus Guhl, 1985.
- HUESMANN, Heinrich. *Welttheater Reinhardt: Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*. Múnich: Prestel, 1983.

- IHERING, Herbert. *Theaterstadt Berlin – Ein Almanach*. Berlín: Henschelverlag, 1948.
- KLEIHUES, Josef. *750 Jahre Architektur und Städtebau in Berlin*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1987.
- KRANICH, Friedrich. *Bühnentechnik der Gegenwart I y II*. Berlín/Múnich: Oldenbourg, 1929-1933.
- KRANZ, Dieter. *Berliner Theater*. Berlín: Henschelverlag, 1990.
- LAUBE; NAEGELKE; NEWESELY; RITTER. *Theaterbausammlung*, Berlín 2016-2018. Informe final. Berlín: Deutsche Forschungsgemeinschaft, 2018.
- RAMON, Antoni. *Observatori d'espais escènics*. Barcelona: UPC, 2014.
- SCHÄCHE, Wolfgang (ed.). *Architektur Stadt Inszenierung*. Berlín: Beuth Hochschule für Technik Berlin, 2013.
- STIFTUNG STADTMUSEUM BERLIN (ed.). *Tanz auf dem Vulkan – Das Berlin der Zwanziger Jahre im Spiegel der Künste*. Berlín: Verlag M, 2015.
- *Theater in Berlin nach 1945 Musiktheater*. Berlín: Verlag M, 2001a.
- *Theater in Berlin nach 1945 Nachkriegszeit*. Berlín: Verlag M, 2001b.
- *Theater in Berlin nach 1945 Nach der Wende*. Berlín: Verlag M, 2003.
- *Theater in Berlin nach 1945 Schauspiel*. Berlín: Verlag M, 2002.
- ZIELSKE, Harald. *Deutsche Theaterbauten bis zum zweiten Weltkrieg*. Berlín: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1971.

La localització espacial de l'activitat teatral. Una anàlisi a partir del cas de Barcelona

Daniel PAÜL I AGUSTÍ

dpaul@geosoc.udl.cat

NOTA BIOGRÀFICA: Daniel Paül és doctor en Geografia per la Universitat de Lleida (2009) i postgraduat en Geografia, Ordenació del Territori i Gestió del Medi Ambient per la Universitat de Girona (2005). Les seves principals línies d'investigació tracten sobre les repercussions que les activitats culturals tenen en l'espai urbà. En aquest sentit, ha treballat especialment en les repercussions que els museus i els esdeveniments puntuals poden generar en aspectes com la transformació urbanística de la ciutat, l'orgull dels habitants o la imatge projectada per aquests espais.

Resum

Les activitats culturals —i els teatres no en són una excepció— interactuen amb els espais urbans on s'implanten. Ara bé, malgrat aquest potencial, pocs estudis han analitzat les interaccions entre teatres i espai urbà. L'objectiu del treball serà mostrar com no només existeix un «mapa de la localització dels teatres de Barcelona», sinó com la diversitat de casuístiques existents contribueix a una distribució de les activitats vinculades al teixit teatral en el conjunt de la ciutat.

Paraules clau: localització, teatres, Barcelona, ciutat, producció cultural

Daniel PAÜL I AGUSTÍ

La localització espacial de l'activitat teatral. Una anàlisi a partir del cas de Barcelona

Introducció

Les activitats culturals ja no es consideren únicament com una expressió cultural. Són també un factor que pot actuar com a motor de l'economia urbana, amb una sèrie de repercussions tangibles per a l'espai urbà. De fet, les repercussions espacials dels teatres han anat evolucionant al llarg del temps. Tradicionalment, la majoria d'activitats culturals, entre elles els teatres, que precisaven d'una infraestructura permanent, s'havien concentrat en els centres històrics de les ciutats o en les seves àrees més pròximes. L'evolució moderna de les ciutats, juntament amb diversos canvis de modes i de necessitats tècniques, implicaren que una part dels equipaments teatrals es desplaçés cap a altres espais, generalment perifèrics. En l'actualitat, no obstant, la localització dels teatres ja no respon únicament a aquesta realitat. La seva ubicació és cada cop més àmplia i variable i va més enllà de l'edifici que acull l'escenari per incloure altres aspectes com la formació, l'associacionisme o diverses tipologies d'activitat econòmica.

L'activitat teatral pot ser considerada un element de primer ordre per entendre la mobilitat i la difusió territorial del moviment cultural. L'alt nombre d'equipaments i de professions que poden interactuar en aquesta activitat converteixen els teatres en representatius dels canvis que els equipaments culturals poden generar en l'espai urbà. No obstant, malgrat aquest potencial, pocs treballs han analitzat les interaccions entre teatres i espai urbà.

L'article mostrarà com els diversos processos de canvi i relocalització espacial dels teatres barcelonins han comportat un doble procés. Per una banda, han difós per àmplies zones de la ciutat la presència d'equipaments teatrals. Però, per altra banda, han articulat un procés en el qual aspectes com l'aforament, la rotació en el nombre d'espectacles o la presència de treballadors han tendit a una forta especialització espacial en barris molt determinats. Concretament, l'article partirà d'una anàlisi de l'evolució històrica en la localització dels teatres, comparada amb la pròpia evolució urbana de la ciutat de Barcelona. Tot seguit s'inclourà una anàlisi de les interaccions que

els teatres poden generar amb el seu entorn. En aquest sentit, s'analitzaran aspectes com el públic, el nombre de llocs de treball, la capacitat de les sales o el nombre de representacions.

Aquesta lectura centrada en els escenaris teatrals es complementarà amb una visió més àmplia, on es farà referència a totes les activitats que són necessàries i acompanyen el desenvolupament de l'activitat teatral: localització de les companyies teatrals, dels espais de formació i de les empreses i associacions vinculades al món del teatre. D'aquesta manera, es vol mostrar la diferència existent entre l'equipament (més o menys localitzat territorialment) i el teixit humà necessari per al funcionament d'aquest equipament (molt més difús).

L'objectiu final és il·lustrar com, no només existeix un «mapa de la localització dels teatres de Barcelona», sinó que la diversitat de casuístiques existents contribueix a generar múltiples interaccions espacials.

Marc teòric

Les funcions dels equipaments culturals són diverses. A més de les que tradicionalment s'havien associat a les diverses activitats, en les darreres dècades s'ha pres consciència de la necessitat d'incorporar-ne de noves. Les més habituals han estat les de requalificar i representar nous espais públics (Monaci, 2005; Paül i Agustí, 2014a). Un canvi que ha comportat que les activitats culturals actuïn com a motor de l'economia urbana (Bianchini i Parkinson, 1993), amb repercussions tangibles en l'espai públic (Landry *et al.*, 1996).

Els espais escènics han participat d'aquest canvi (Scott, 1997). Amb les noves inversions s'han transformat en un element de canvi per a la ciutat i, sobretot, per als districtes on es localitzen (Hughes, 1998): impulsen el sentiment d'orgull de pertànyer a una ciutat, reforcen les activitats econòmiques al seu voltant, poden atreure nous habitants, etc. (Ramos i Sanz, 2009). Això ha permès a alguns gestors teatrals accedir a noves fonts de finançament, ha facilitat la construcció de nous espais escènics o la renovació dels existents. Uns aspectes que no sempre han anat acompanyats d'inversions dedicades a la producció, la innovació i la consolidació de noves propostes escèniques (Strom, 2002). Ara bé, en paral·lel, també ha generat que, en alguns casos, els nous equipaments s'hagin convertit en elefants blans (Paül i Agustí, 2015): construccions excessivament ambicioses i costoses que poden generar efectes menys desitjables: gentrificació, increment dels preus del sòl, augment del dèficit públic o desaparició de les ofertes més minoritàries a favor de grans espectacles d'èxit assegurat. Alguns autors han arribat a considerar el teatre com «el petit elefant blanc per excel·lència» (Martínez i Illa, 2015, 74).

L'estudi de les actuacions més importants, habitualment grans teatres nacionals o obres d'arquitectes emblemàtics, ha deixat en segon pla les repercussions que poden tenir altres escenes. Individualment més modestes en termes de valors, també són clarament més nombroses. Així, la suma de les seves repercussions pot resultar rellevant a escala de ciutat. En diversos casos, la suma de diversos petits equipaments culturals, entre ells teatres, ha permès millorar la cohesió social de la ciutat i projectar en l'àmbit regional una imatge de ciutat dinàmica (Paül i Agustí, 2009).

Ara bé, malgrat l'augment de funcions associades als espais escènics, pocs articles han analitzat les repercussions que aquest teixit pot generar en les ciutats (Harvie, 2009). És en aquest aspecte que es focalitzarà la present recerca. Concretament, analitzarem la diferenciació territorial de l'activitat teatral a Barcelona a partir de l'anàlisi de diferents variables reconegudes per diversos autors com il·lustratives de les repercussions que es poden generar en la ciutat (Sacco i Ferelli, 2006; Zukin i Braslow, 2011): densitat dels teatres, freqüentació, activitat econòmica que gira al seu voltant o capacitat de les sales, entre altres elements. Amb aquestes dades es cartografiarà l'especialització de l'oferta d'algunes zones o la segregació d'altres espais i s'obtidran àrees d'influència dels diversos espais on es concentra la producció i el consum cultural (Newman i Smith, 2000). Aspectes, tots ells, importants per a les interrelacions entre ciutats i espais escènics.

La distribució dels teatres a Barcelona

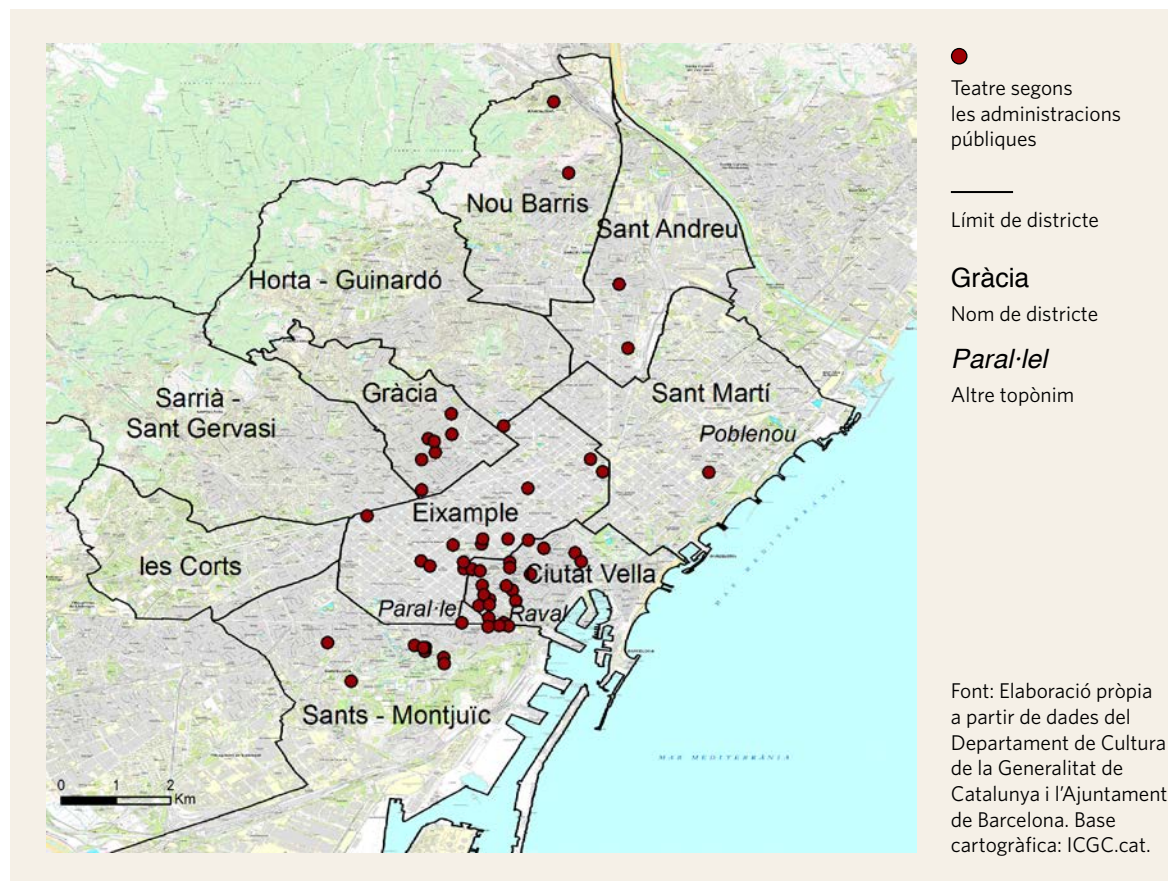
La localització dels teatres barcelonins presenta diverses lògiques de distribució (Paül i Agustí *et al.*, 2017). Així, si analitzem els teatres oficialment reconeguts per alguna de les administracions públiques (Generalitat de Catalunya o Ajuntament de Barcelona) trobem una distribució força concentrada (figura 1) on, en primer lloc, existeix un espai central consolidat, entorn a Gràcia i Ciutat Vella, que acull un bon nombre d'escenes, entre elles la majoria de grans sales comercials. Aquest espai central es complementa amb un nou eix nord, encapçalat pels teatres Zona Nord, Ateneu Popular de Nou Barris, Sant Andreu Teatre, Nau Ivanow o la recentment traslladada al Poblenou (2016) Sala Beckett. També podríem incorporar en la lògica de centralitat els grans teatres públics, Teatre Nacional de Catalunya (TNC) i Mercat de les Flors.

Aquests grans espais es complementen, no obstant, amb un seguit d'altres escenes, de format petit o mitjà, dedicades en bona mesura a una programació teatral experimental i alternativa. Es tracta d'espais molt més repartits pel conjunt de la ciutat, majoritàriament d'iniciativa privada. Ara bé, la localització de les Fàbriques de Creació Cultural, uns nous espais creatius impulsats per l'Ajuntament de Barcelona, ha contribuït a reforçar aquesta doble tendència. Aquest segon grup de teatres tendeix a ser localitzat en espais urbans en transformació. La disponibilitat de sòl a preus assequibles i l'existència d'alguns recintes fabrils abandonats han estat clau per a aquestes ubicacions.

Els teatres d'aquest segon grup tendeixen a basar la seva localització en avantatges derivats de processos urbanístics. Quan aquests avantatges desapareixen, bàsicament a causa del creixement de la trama urbana i l'encariment del preu del sòl/lloguer, els teatres tendeixen a desplaçar-se cap a noves localitzacions perifèriques.

Aquest procés no és una novetat. Històricament Barcelona ha tingut un important procés d'obertura i tancament de teatres, àmpliament estudiat (Sobrequés, 1991-2001; Aloy *et al.*, 2011; Albertí i Molner, 2012 o Ramon i Perrone, 2013). Aquests canvis han comportat, per exemple, que l'any 2014 la

Figura 1. Localització dels teatres de Barcelona segons les institucions

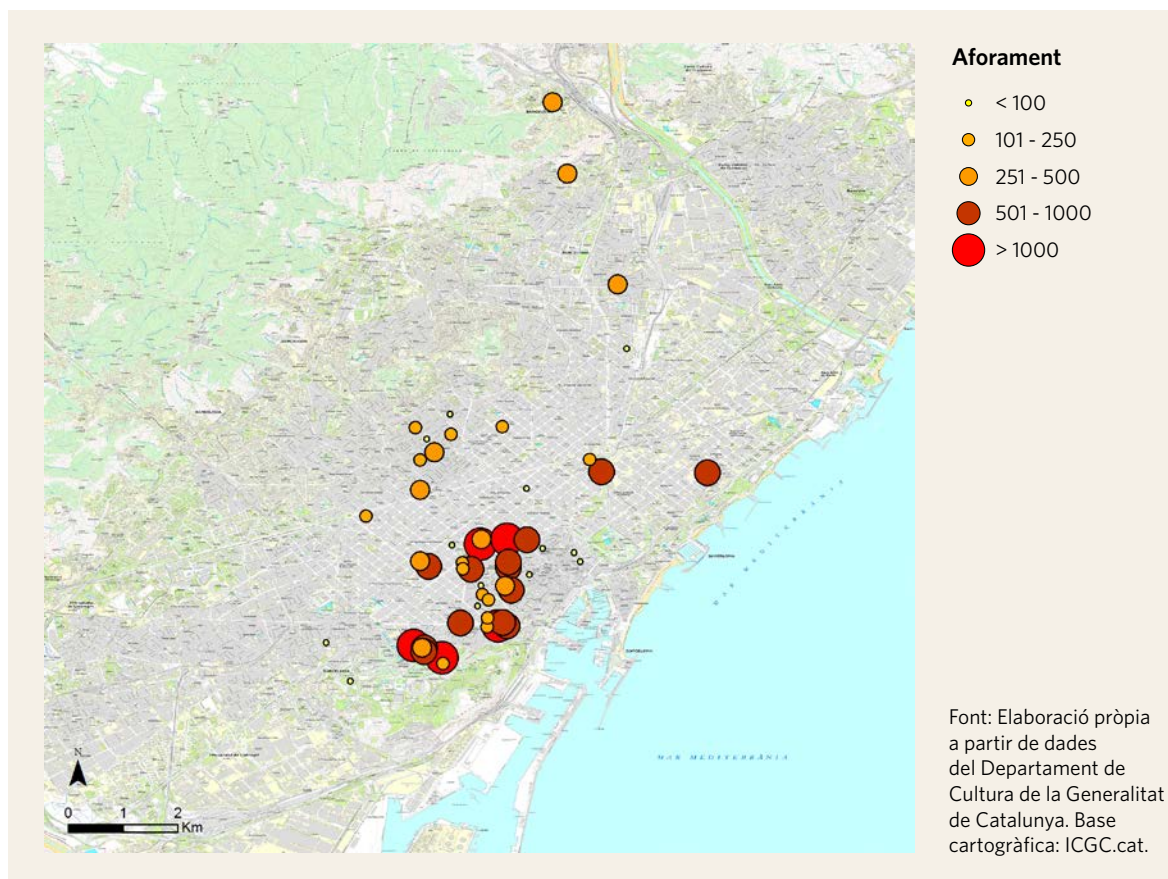


mitjana d'antiguitat dels teatres barcelonins fos de 27 anys o que únicament 12 equipaments superessin aquesta mitjana. Dues dades importants a partir d'aquest fet. Dels teatres inaugurats a Barcelona entre 1930 i 1960 no en segueix funcionant avui cap, i pràcticament la meitat d'ells tenen menys d'una dècada (Paül i Agustí *et al.*, 2017). Els teatres mostren, per tant, una forta tendència al canvi d'emplaçament per adaptar-se a un context urbà canviant.

Les diferències existents en els teatres barcelonins queden encara més paleses si s'analitzen alguns aspectes més quantitius. Si examinem el nombre d'espectadors de les diverses sales (figura 2) veiem com les zones centrals del Raval, el Paral·lel i Montjuïc concentren la gran majoria de l'aforament. Més enllà d'aquests tres espais únicament sobresurt l'àrea que ocupa el TNC (més de 1.700 butaques distribuïdes en tres sales). La majoria de teatres de Barcelona tenen una única sala (84%). Els sis teatres que tenen dues sales i els tres amb tres sales se situen, majoritàriament, a les zones comentades anteriorment. De mitjana, les sales de Barcelona tenen un aforament de 397 butaques, però oscil·len entre les 40 butaques de Cincónomos Espai d'Art i les prop de 2.000 del Teatre Grec. La majoria dels locals més petits es troben a Ciutat Vella, mentre que els espais amb més de mil butaques es localitzen a Montjuïc i l'Eixample.

La localització dels teatres barcelonins presentada fins ara, focalitzada en una sèrie d'espais centrals, comença a ser diferent si analitzem altres variables. Per exemple, si analitzem el nombre d'espectacles diversos que es

Figura 2. Aforament dels teatres (2014)



programen en una temporada, apareixen noves zones (figura 3). Gràcia és el districte que ofereix un major nombre d'espectacles diferents. Tot i acollir al voltant del 10% del nombre de sales i de l'aforament de la ciutat, s'hi representen més del 25% dels espectacles que tenen lloc a Barcelona. En canvi, els teatres amb major aforament, situats a l'Eixample, Sants-Montjuïc i Sant Martí, presenten temporades més llargues de cada obra, fet que implica una menor rotació. Per tant, són els petits teatres els que tendeixen a mostrar un major dinamisme en aquest camp.

Les pautes de localització canvien novament si tenim present els llocs de treball generats en el propi teatre (figura 4). Tota obra teatral implica un conjunt important de professionals. Malauradament, no disposem de dades del conjunt de persones implicades en les activitats teatrals. Només tenim dades dels treballadors directes del sector teatral. Una xifra que, donada la precarietat en la que es veu obligada a actuar part de la professió, de ben segur no reflecteix el conjunt de professionals implicats en el món teatral, però sí que pot ser orientativa de les pautes de distribució existents.

Segons les dades del govern català per al període 2006-2013, el nombre de treballadors directes dels teatres de Barcelona es va situar entre les 490 i les 620 persones equivalents a dedicació completa (Generalitat de Catalunya, 2006-2015), una mitjana entre els 14,5 i 18,8 treballadors per teatre. Ara bé, la realitat és més complexa. Gairebé la meitat dels treballadors directes dels teatres de Barcelona ho són en tres equipaments públics: el TNC,

Figura 3. Nombre d'espectacles als teatres de Barcelona (2014)

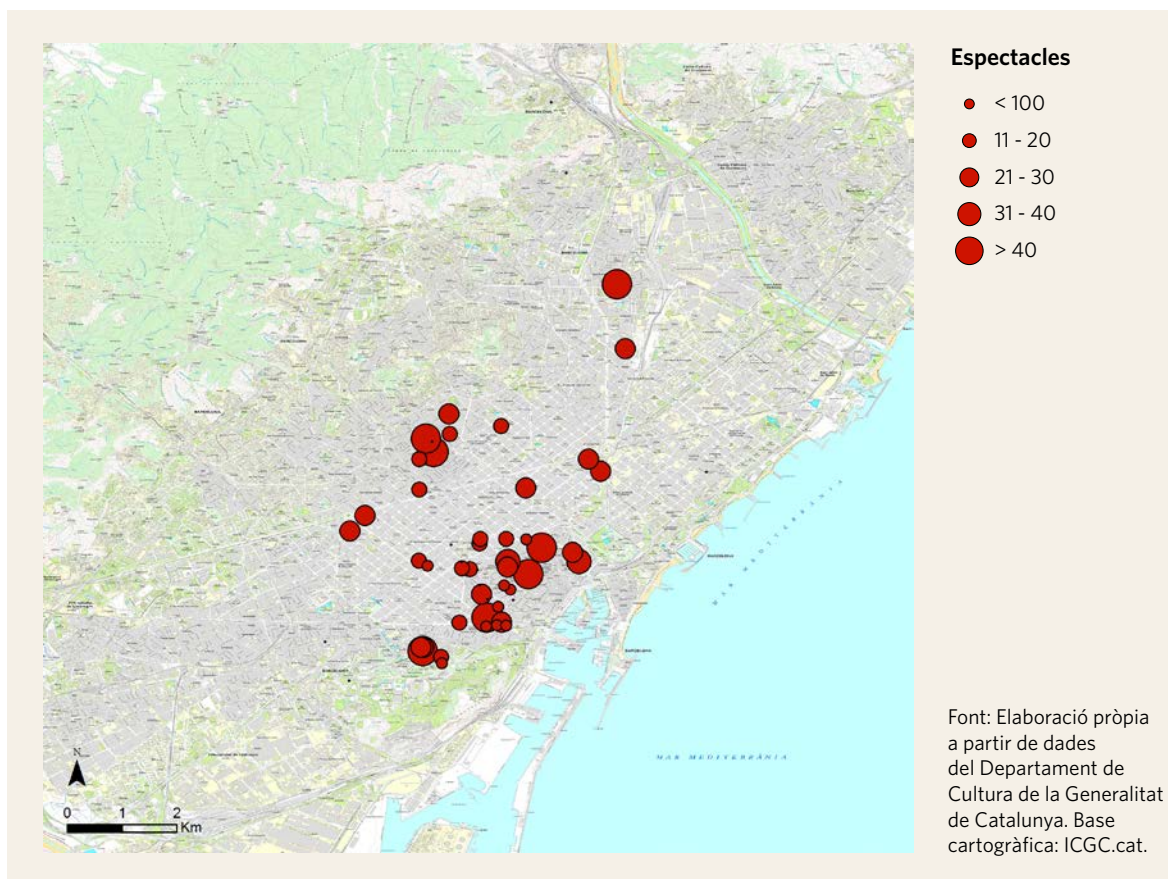
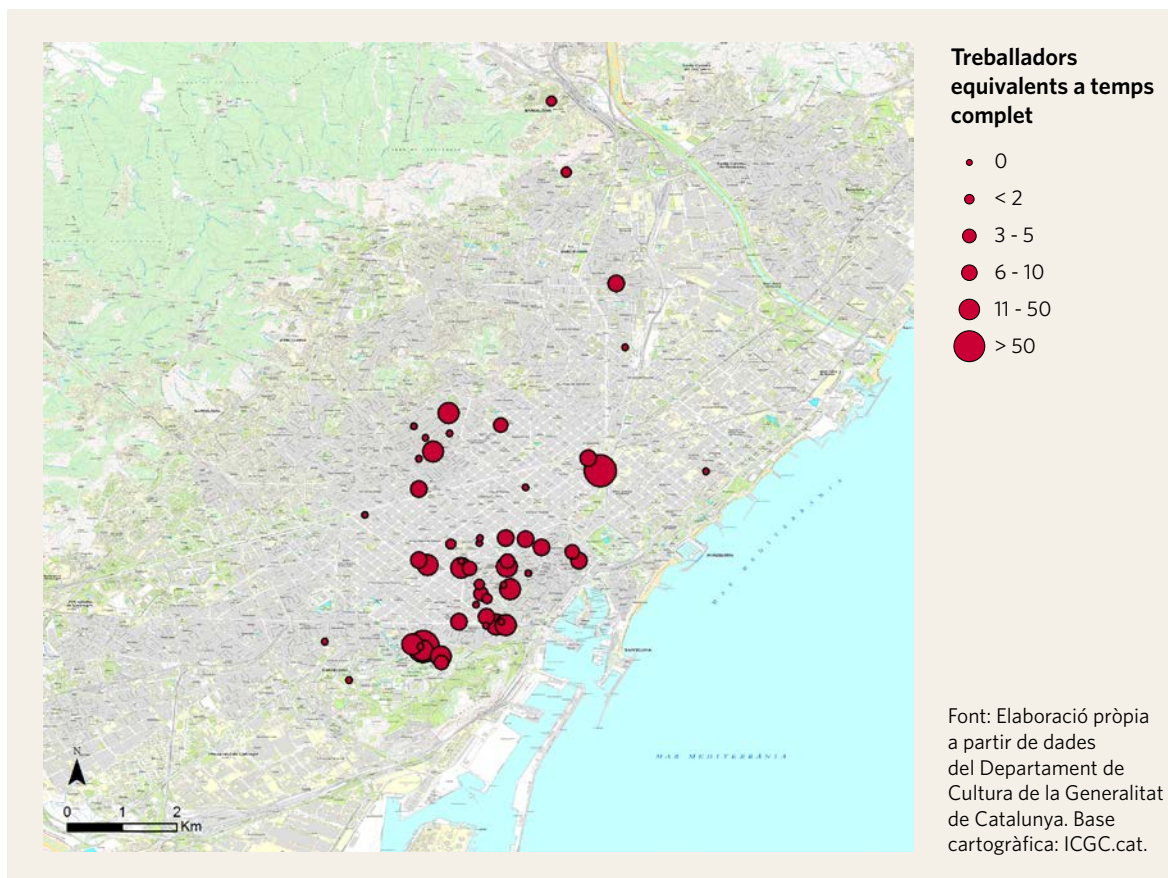


Figura 4. Concentració dels treballadors (equivalents a temps complet) dels teatres de Barcelona (2014)



el Mercat de les Flors i el Teatre Lliure. Si no tenim en compte aquests tres teatres públics, la mitjana baixaria fins als 8 treballadors per local. També hem de tenir present que la crisi econòmica viscuda els darrers anys ha afectat aquest aspecte. Mentre els teatres privats han experimentat una caiguda moderada del nombre de treballadors, en els teatres públics la reducció ha estat més gran.

Com es pot observar, la distribució dels treballadors teatrals es veu clarament condicionada per la localització dels grans teatres públics: Sants-Montjuïc i Sant Martí sobresurten clarament en el context barceloní. La concentració de l'ocupació directa no es correlaciona, per tant, ni amb el nombre de teatres, ni amb la seva capacitat d'espectadors, ni amb el nombre d'espectacles. En aquest sentit, resulta molt il·lustratiu el cas de Gràcia. És el districte que acull un major nombre d'espectacles, però en comparació ocupa pocs treballadors. Les reduïdes dimensions de les sales i la presència de personal voluntari i/o amateur expliquen l'escassa presència de llocs de treball directes.

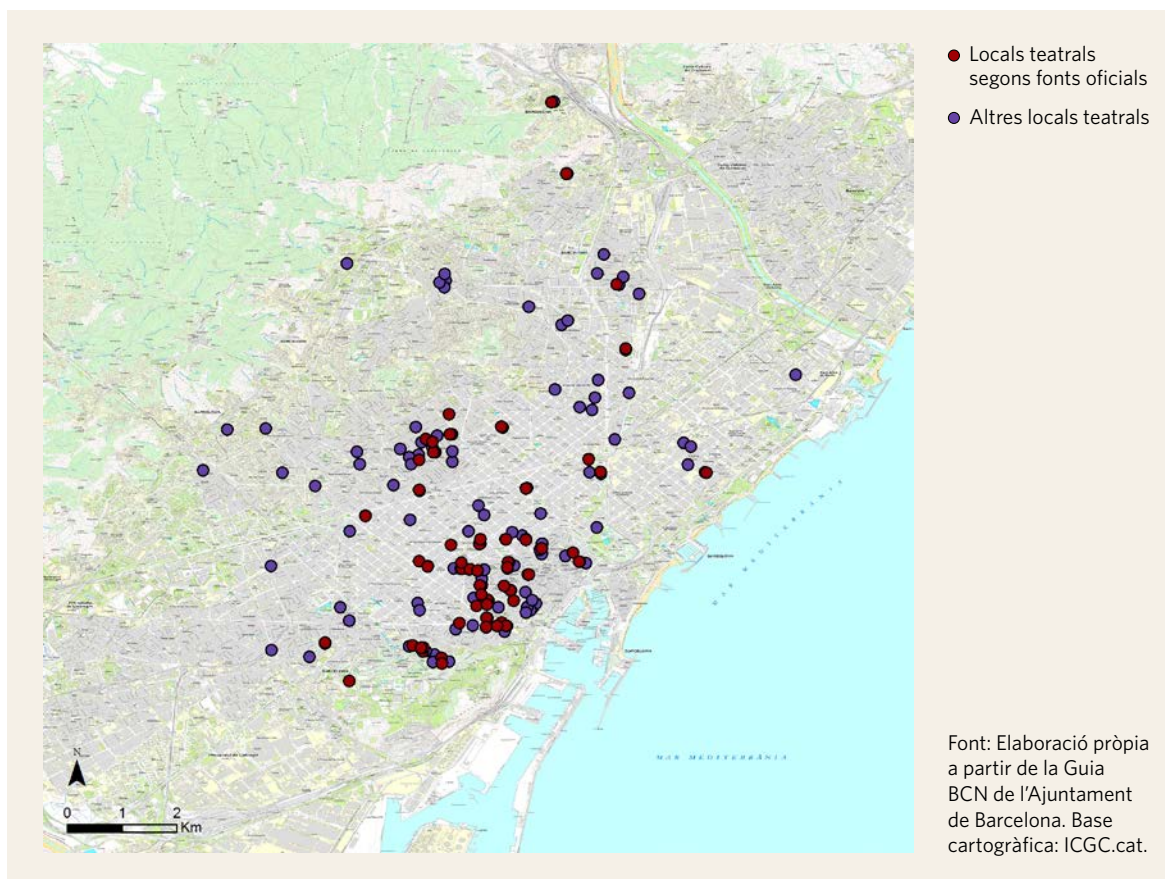
La distribució de les escenes teatrals a Barcelona i repercussions en el teixit urbà

La distribució dels teatres, comentada en l'apartat anterior, només mostra una imatge parcial de la realitat escènica de Barcelona. De fet, deixa fora del mapa alguns equipaments importants. Així, si només tinguéssim presents aquestes dades, dels deu districtes en què es divideix Barcelona, tres no tindrien ni un sol teatre (les Corts, Sarrià - Sant Gervasi i Horta-Guinardó) i en uns altres tres se'n localitzaria només un o dos (Sant Martí, Sant Andreu i Nou Barris). Aquesta polarització seria encara més gran si fem la distinció per barris: només 16 barris de Barcelona (dels 75 en què es divideix la ciutat) comptarien amb algun teatre.

No obstant, les dades anteriors no reflecteixen la situació existent sobre el terreny. No hi hem identificat equipaments importants, com el Teatre de Sarrià (a Sarrià - Sant Gervasi) o el Foment Hortenc, els Lluïsos d'Horta o l'Ateneu Hortenc (tots tres a Horta- Guinardó). L'activitat que genera el conjunt del sector teatral barceloní supera de llarg els efectes generats en solitari pels teatres que apareixen en les fonts anteriors. Aquest fet es veu clarament si ampliem el camp d'anàlisi amb la informació de la *Guia BCN*¹ de l'Ajuntament de Barcelona (figures 5 a 8). Si tenim present el conjunt d'escenes que existeixen a Barcelona, enteses com tots aquells espais susceptibles d'acollir, en un espai tancat amb escenari permanent, algun tipus de representació teatral, el nombre d'escenes passaria dels 67 teatres identificats per les fonts oficials a 124 (figura 5).

El primer canvi que s'observa si tenim presents totes les escenes, és que la dispersió augmenta. La localització dels equipaments és més intensa en les zones assenyalades anteriorment (Gràcia i Centre Històric), però tots els

1. *GuiaBCN* és un portal de l'Ajuntament de Barcelona on es recopila informació de «més de 30.000 entitats i equipaments» de la ciutat. Permet diversos criteris de cerca: per espectacles, per temes, per districtes, per titularitat... Per a la present recerca es va buidar, el 28 de juny de 2018, la informació disponible sobre el tema «teatre».

Figura 5. Distribució dels teatres i les escenes de Barcelona (2018)

districtes de la ciutat passen a tenir alguna escena. En aquest sentit, destaca especialment la concentració d'escenes entorn als barris de Sant Andreu i la Sagrera. Aquesta major dispersió espacial reforça la visió de la importància de les escenes teatrals en el conjunt de la ciutat, i no només a uns pocs barris, com semblaven indicar les estadístiques oficials.

Aquesta distribució en tota la ciutat també s'observa en una de les manifestacions més directament relacionades amb l'activitat teatral: la localització de les companyies (figura 6). Si cartografiem la seva localització podem constatar una distribució bastant àmplia, amb concentracions importants a Sants-Montjuïc. Sorpren, no obstant, la pràcticament total absència de companyies a la zona de Sant Andreu i Sant Martí, una àrea considerada (i promocionada) oficialment com a barri creatiu. Una mancança en què coincideixen altres fonts, com per exemple l'associació Poblenou Urban District, que no identifica cap artista teatral a la zona. Caldria una anàlisi a escala micro per identificar les causes d'aquesta situació. Tanmateix, tot sembla indicar un context radicalment diferent al dels altres districtes de la ciutat.

Relacionat amb l'anterior aspecte, també podem citar els punts de formació reglada en connexió amb el teatre (figura 7). Aquests centres poden ser molt diversos: petites escoles de creació recent, centres amb llarg recorregut, centres especialitzats en àmbits com el circ o el teatre musical... Es tracta d'una vintena de centres, repartits majoritàriament per la zona sud de la ciutat, sense excessives relacions amb la concentració de sales.

Figura 6. Companyies teatrals residents a Barcelona (2018)

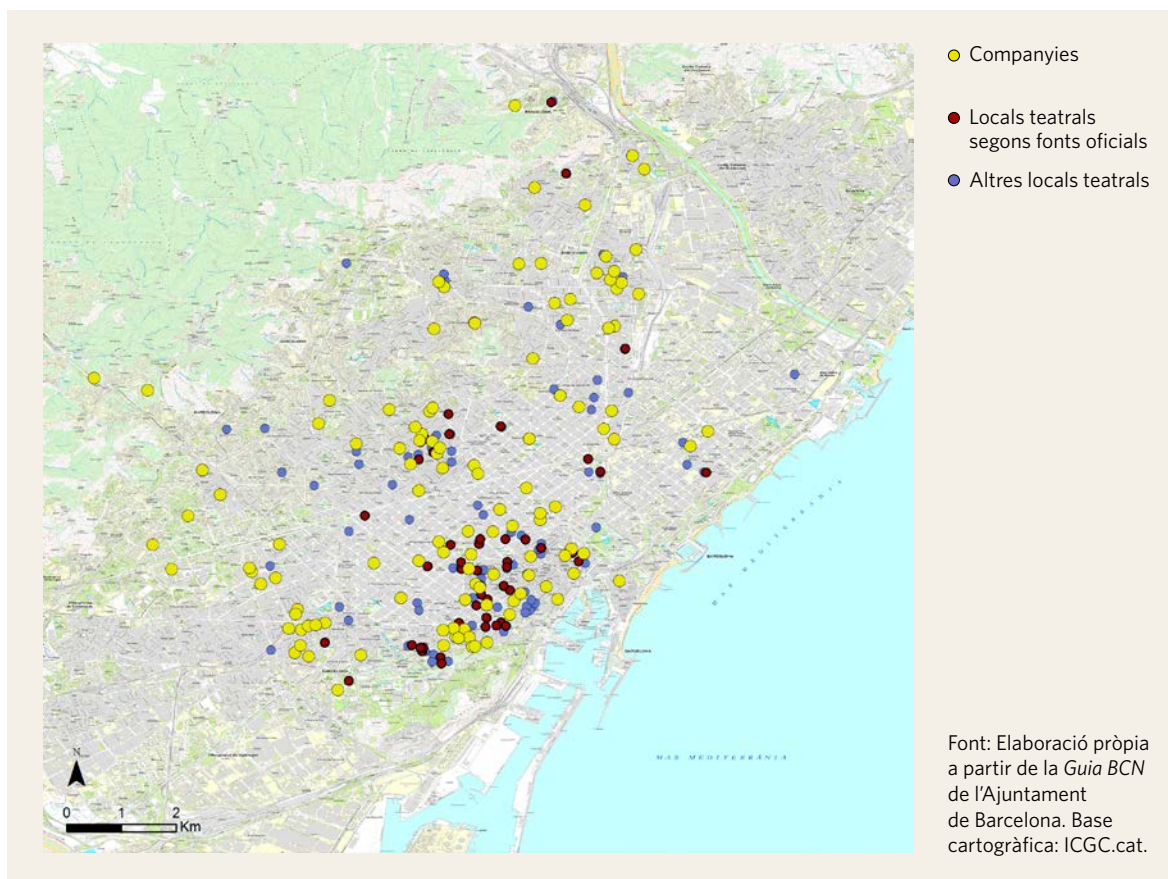
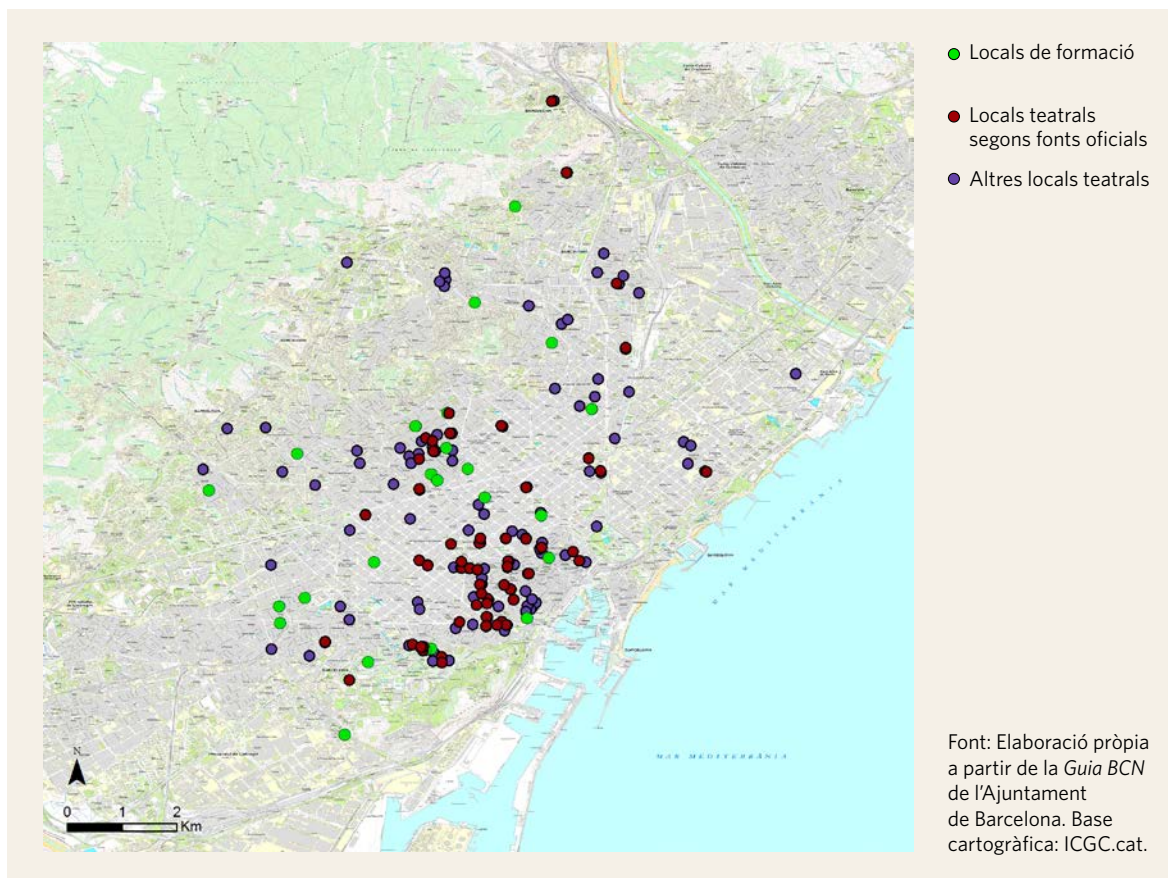


Figura 7. Centres que imparteixen formació reglada a Barcelona (2018)



Un altre aspecte que podem identificar són els espais on es localitzen altres activitats relacionades amb els espais escènics: associacions, mitjans de comunicació o gestors d'esdeveniments (figura 8). La seva localització en la ciutat és bastant difusa. El Paral·lel concentra aproximadament el 10% d'aquestes altres activitats. Ara bé, el gruix de la localització segueix una lògica més similar a la de la distribució de l'activitat econòmica terciària de la ciutat que no pas a la pròpia dels espais teatrals o escènics.

Finalment, també podem localitzar les principals activitats econòmiques i comercials relacionades amb el sector del teatre. Aquesta classificació s'ha realitzat sobre la base de les empreses presents a la base de dades SABI (Sistema de Anàlisi de Balances Ibèrics), una font que conté referències individuals d'empreses d'Espanya i Portugal, amb informació específica extreta dels balanços presentats per les diverses empreses i que aporta dades sobre facturació, tipus d'activitat, localització, etc. Concretament, s'ha cartografiat aquelles empreses que identificaven, entre les seves àrees d'activitat, algun tipus d'indicador vinculat al teixit teatral (figura 9).

Els resultats ens indiquen una concentració en el centre històric i a l'Eixample. Contràriament al pes que aporta en el nombre de sales, Gràcia no presenta una concentració excessivament elevada de negocis vinculats a activitats teatrals. En l'altre extrem, el Poblenou sí que compta amb una presència rellevant de negocis.

Figura 8. Localització d'entitats i associacions vinculades al teixit teatral (2018)

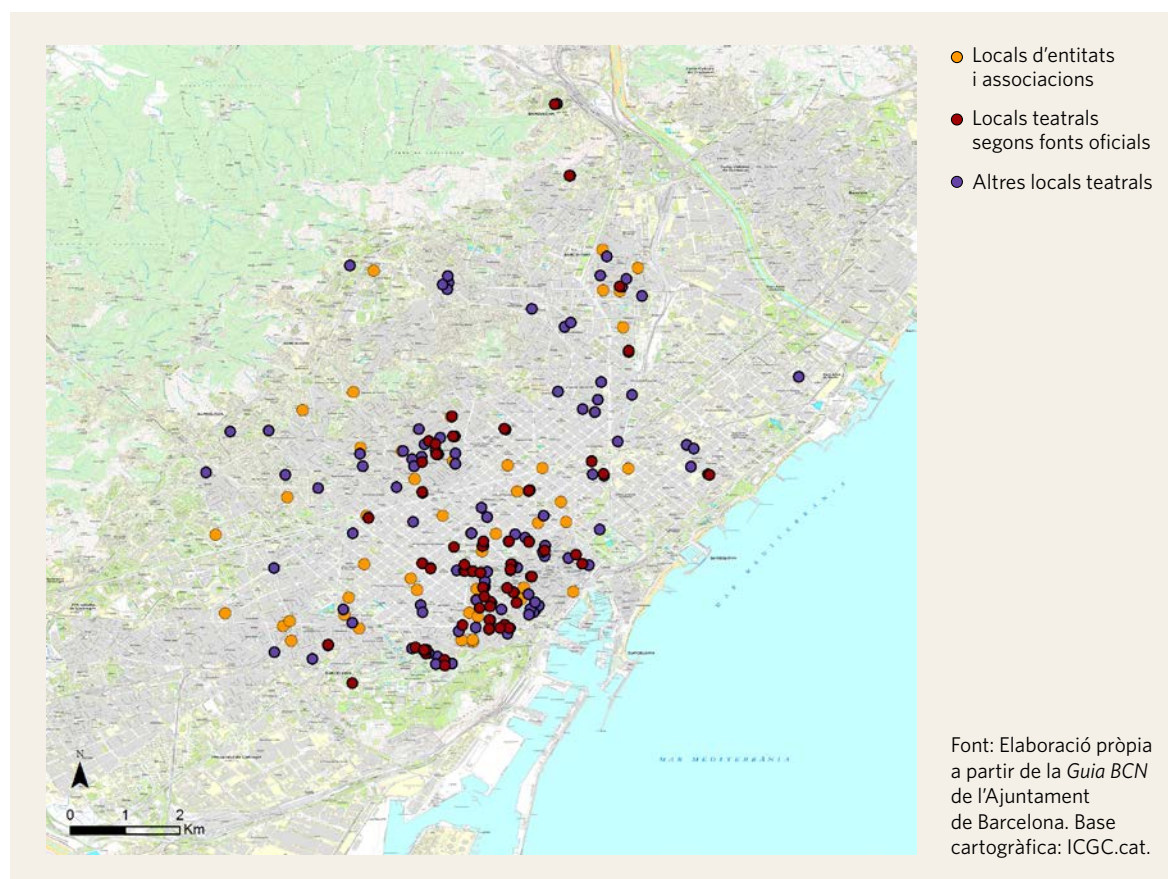
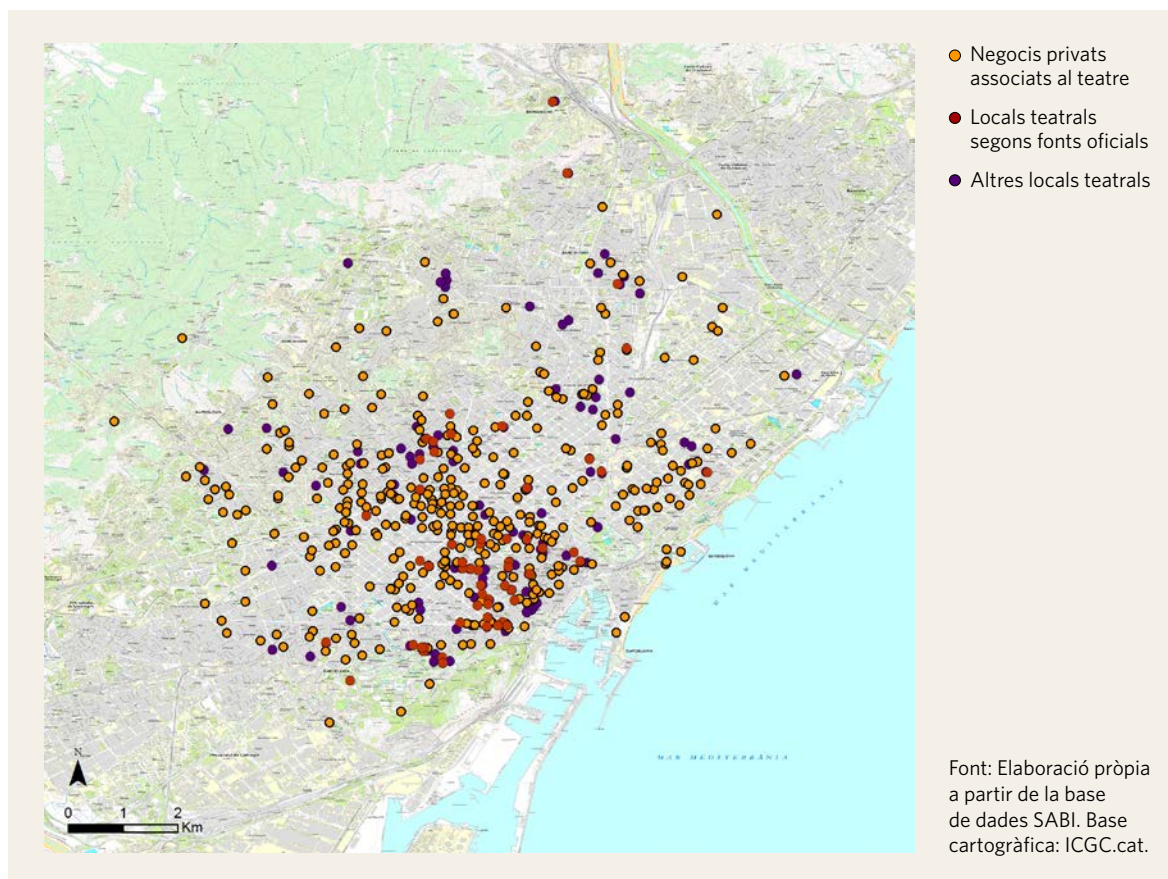


Figura 9. Localització de les activitats econòmiques relacionades amb el món teatral (2018)

Aquestes interrelacions ens indiquen que difícilment podem parlar de clústers d'activitats directament relacionades amb el teatre. Més aviat ens assenyalen les característiques de l'activitat econòmica i l'existència d'espais adaptats a les necessitats de les diverses empreses en aquests dos districtes. Així, podem assenyalar que, per a les activitats econòmiques de Barcelona, la proximitat immediata als espais escènics no és un condicionant de l'activitat.

L'anàlisi d'aquests conjunts d'actors relacionats amb les activitats escèniques mostra com les diverses activitats vinculades als escenaris tenen una presència important en el conjunt de la ciutat. Concretament, la base indexa un total de 331 empreses actives que donarien feina a aproximadament 2.000 treballadors. Ara bé, en aquest grup trobem poques empreses amb un volum important de treballadors (hi destacaria Focus, amb quasi 200) i empreses amb cap o 1 treballadors (60 i 74 empreses respectivament). La taula 1 mostra aquesta varietat en les activitats econòmiques vinculades al món del teatre. Inclou diferents professions, algunes estretament relacionades amb l'activitat teatral, com l'utilatge i el mobiliari per a les escenografies, la il·luminació, el vestuari o el maquillatge. També se n'inclouen d'altres, més indirectes, però àmpliament utilitzades en el sector teatral; per exemple: publicitat, edició i impremta, transport, restauració, embalatges, mobiliari, audiovisuals, sastreria, tintoreria o bugaderia.

Taula 1. Classificació de les activitats econòmiques relacionades amb el món teatral segons la Classificació Nacional d'Activitats Econòmiques (2018)

Nombre d'empreses	CNAE	Descripció
1	1419	Confecció
2	1812	Impressió i arts gràfiques
1	1820	Reproducció de suports gravats
1	4110	Promoció immobiliària
2	4399	Altres activitats de construcció
1	4639	Comerç al major no especialitzat
4	5630	Establiments de begudes
1	5811	Edició de llibres
4	5819	Altres activitats editorials
8	5911	Producció de cinema i TV
2	5914	Exhibició cinematogràfica
4	5920	Enregistrament de so i edició musical
1	6399	Altres serveis d'informació
1	6810	Compravenda de béns immobiliaris
4	6820	Lloguer de béns immobiliaris
1	6910	Activitats jurídiques
2	7021	Relacions públiques
2	7022	Altres activitats de gestió empresarial
1	7112	Serveis tècnics d'enginyeria
3	7311	Agències de publicitat
1	7312	Representació en mitjans de comunicació
2	7410	Activitats de disseny especialitzat
4	7490	Altres activitats professionals científiques
1	7729	Lloguer d'articles personals
1	7739	Lloguer de maquinària
4	7810	Agència de col·locació
3	8230	Organització de fires i congressos
4	8299	Altres activitats de suport a empreses
140	9001	Arts escèniques
36	9002	Activitats auxiliars de les arts escèniques
9	9003	Creació artística i literària
42	9004	Gestió de sales d'espectacle
2	9319	Altres activitats esportives
1	9321	Parcs d'atraccions i temàtics
30	9329	Altres activitats d'oci i entreteniment
1	9523	Reparació de calçat i cuir
4	9609	Altres serveis personals

A aquestes empreses que diuen tenir relació directa amb el món del teatre caldria afegir-hi aquelles també vinculades a través dels efectes indirectes i induïts. Unes relacions més imprecises, extraordinàriament complexes, que malgrat no poder resseguir en un estudi d'aquestes característiques, cal que en fem esment perquè incideixen en el conjunt d'efectes amplis del sector

teatral. Per tant, hem de ser conscients que l'anàlisi espacial dels escenaris teatrals va més enllà de la pròpia localització de l'escenari. Inclou un conjunt ampli d'espais urbans on la indústria teatral contribueix a generar treball, activitat econòmica, moviment de persones, lloguers o compres d'espais, atracció de públic o agents privats, etc. Un conjunt d'activitats que ajuden al dinamisme de les ciutats i que espacialment van més enllà de les repercussions generades en els entorns immediats dels escenaris teatrals.

Conclusions

Com hem mostrat a través de la cartografia aplicada a Barcelona, les repercussions dels espais escènics van clarament més enllà del simple lloc de localització dels teatres, per estendre's a tota la ciutat. Limitar les repercussions de les activitats escèniques a l'anàlisi dels teatres ofereix una imatge interessant, però parcial, de les repercussions que es generen a escala urbana.

La combinació de cartografia de teatres, espais escènics, associacions, escoles i activitats econòmiques permet veure com el teixit associat a les activitats escèniques es distribueix de forma pràcticament homogènia al llarg de tota la ciutat. Segons les dades recopilades, en el cas de Barcelona no podem parlar de l'existència d'un districte que concentri l'activitat teatral de la ciutat. Si bé és cert, com hem exposat al llarg del text, que hi ha una certa concentració d'alguns aspectes vinculats als teatres en certes àrees de la ciutat (aforament a la zona del Paral·lel o nombre de llocs de treball entorn al TNC), les diverses activitats tendeixen a repartir-se pel conjunt de la ciutat. A mode d'exemple, podem citar que fins i tot en àrees que han sofert un procés de transformació accelerat, com el Poblenou (Paül i Agustí, 2014b), hem localitzat la presència d'activitats vinculades al sector teatral. Podem apuntar, per tant, que l'activitat teatral ha sabut aprofitar els diversos espais existents a la ciutat per instal·lar-s'hi. Un fet que ha permès que la ciutat mantingués un important teixit econòmic associat a les arts escèniques.

En canvi, les grans institucions públiques no han articulat un teixit teatral en el seu entorn més proper. Podem considerar que aquestes grans actuacions han contribuït a millorar els espais físics de la ciutat. No obstant, l'anàlisi mostra com els entorns del TNC o el Mercat de les Flors pràcticament no acullen activitats com associacions, escoles o negocis vinculats al teatre. Un aspecte similar al que apareix en els entorns de les Fàbriques de la Creació. Segurament encara és massa aviat per veure les repercussions generades per aquests espais creatius impulsats per l'Ajuntament de Barcelona. Caldrà estar atent a la seva evolució per tal d'identificar si aquests equipaments han contribuït a generar teixit creatiu vinculat al teatre en el seu entorn.

De fet, l'evolució futura de certes zones és una de les possibles línies futures de recerca. L'evolució de les ciutats implica canvis en la distribució dels diversos aspectes analitzats. En alguns casos per adaptació als canvis, en altres per obligació vinculada a aspectes com els lloguers o els canvis de normativa. Un estudi que faci un seguiment dels canvis dels diversos aspectes vinculats a l'activitat teatral al llarg del temps, ajudaria a una millor comprensió dels canvis experimentats per la ciutat.

En la mateixa línia de treballs futurs, una ampliació de les repercussions indirectes i induïdes dels diversos aspectes analitzats ajudaria a obtenir una visió molt més àmplia de l'efecte multiplicador que genera el sector teatral a la ciutat, ja mostrat en bona mesura en el present article.

Per tant, podem concloure que l'amplitud del teixit vinculat a les activitats escèniques té, sens dubte, un important impacte en el conjunt de la ciutat. La seva àmplia presència en el conjunt de la ciutat fa que no puguem reduir l'escena de Barcelona als simples teatres. Els teatres són la part més visible d'un engranatge que arriba al conjunt de la ciutat i que contribueix a situar els espais escènics de Barcelona en un punt fonamental del teixit cultural, econòmic i social de la ciutat.



Referències bibliogràfiques

- ALBERTÍ, Xavier; MOLINER, Eduard. *El Paral·lel, 1894-1939*. Barcelona: CCCB i Diputació de Barcelona, 2012.
- ALOY, Guillem; OLAIZOLA, Ekain; RAMON, Antoni. «Cartografia teatral de Barcelona». A: Laboratori d'Arquitectura Teatral (eds.). *Arxiu d'arquitectura teatral*. Barcelona: LATE, 2011. <<https://bit.ly/33ToVdY>> [Consulta: 10 juny 2015].
- BIANCHINI, Franco; PARKINSON, Michael. *Cultural policy and urban regeneration: the west European experience*. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- HARVIE, Jen. *Theatre and the city*. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2009.
- HUGHES, Howard L. «Theatre in London and the interrelationship with tourism». *Tourism Management*, núm. 19(5), 1998, p. 445-452.
- LANDRY, Charles et al. *The Art of Regeneration: Urban Renewal through Cultural Activity*. Stroud: Comedia, 1996.
- MARTÍNEZ ILLA, Santi. «Planificació cultural contra elefants blancs. El cas del Pla d'Equipaments de Catalunya (PECCAT) 2010-2020». *Arxius de Ciències Socials*, núm. 33, 2015, p. 71-86.
- MONACI, Sara. *Il futuro nel museo. Come i nuovi media cambiano l'esperienza del pubblico*. Milà: Guerini Studio, 2005.
- NEWMAN, Peter; SMITH, Ian. «Cultural Production, Place and Politics on the South Bank of the Thames». *International Journal of Urban and Regional Research*, núm. 24(1), 2009, p. 9-24.
- PAÛL I AGUSTÍ, Daniel. «D'elefants blancs a centres respectats. Anàlisi dels aspectes relacionats amb la millora de la imatge i les repercussions dels equipaments culturals». *Arxius de Ciències Socials*, núm. 33, 2015, p. 57-70.
- «Differences in the location of urban museums and their impact on urban areas». *International Journal of Cultural Policy*, núm. 20(4), 2014a, p. 471-495. <<https://doi.org/10.1080/10286632.2013.850498>> [Consulta: novembre 2019].
- *L'oferta cultural en les polítiques de màrqueting de les ciutats*. Lleida: Universitat de Lleida, 2009. <<http://www.tdx.cat/TDX-1020109-153413>> [Consulta: 2 juny 2018].
- «Repercusiones inesperadas de una transformación urbana ralentizada por la crisis. El retorno de los artistas al distrito creativo 22@ Barcelona». *Cuadernos geográficos de la Universidad de Granada*, núm. 53(2), 2014b, p. 87-102.

- PAÛL I AGUSTÍ, Daniel; GANAU CASAS, Joan; RIERA FIGUERAS, Pilar. «The role of theatre venues in the transformation of Barcelona». A: MURZYN-KUPISZ, Monika & DZIALEK, Jaroslaw. (Eds.) *The impact of artists on contemporary urban development in Europe*. Heidelberg: Springer, 2017, p. 161-184.
- RAMON, Antoni; PERRONE, Raffaella. *Teatres de Barcelona. Un recorregut urbà*. Barcelona: Albertí Editor, 2013.
- RAMOS, María del Carmen; SANZ, Sonia. «El teatro comunitario como estrategia de desarrollo social a nivel local. El caso de Patricios. Provincia de Buenos Aires». *Miríada*, núm. 2(4), 2009, p. 141-157.
- SACCO, Pier Luigi; FERILLI, Guido. *Il distretto culturale evoluto nell'economia post industriale*. Venècia: Università IUAV di Venezia, 2006. <<https://bit.ly/2W5RfHg>> [Consulta: juny 2015].
- SCOTT, Allen J. «The cultural economy of cities». *International Journal of Urban and Regional Research*, núm. 21(2), 1997, p. 323-340.
- SOBREQUÉS, Jaume (dir). *Història de Barcelona*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1991-2001.
- STROM, Elizabeth. «Converting pork into porcelain: cultural institutions and downtown development». *Urban Affairs Review*, núm. 38, 2002, p. 3-28.
- ZUKIN, Sharon; BRASLOW, Laura. «The life cycle of New York's creative districts: Reflections on the unanticipated consequences of unplanned cultural zones». *City, Culture and Society*, núm. 2(3), 2011, p. 131-140.

Bases de dades

- ADECA (Associació d'Empreses de Teatre de Catalunya). *Estadístiques de funcions i públic*. <<http://www.adetca.cat/c/stats.aspx>> [Consulta: gener 2016].
- AJUNTAMENT DE BARCELONA. *Guia BCN: agenda d'activitats, directoris i cursos de Barcelona*. <<https://guia.barcelona.cat>> [Consulta: gener 2018].
- BUREAU VAN DIJK SABI: *Sistema de Anàlisis de Balances Ibèriques*. <<https://sabi.bvdinfo.com>> [Consulta: gener 2018].
- DEPARTAMENT DE CULTURA - GENERALITAT DE CATALUNYA. *Estadística d'Arts Escèniques. Estadística de sales de teatre, dansa i circ*. [Consulta: gener 2018].

Què té el carrer?

Dimensions d'un hàbitat creatiu

Oriol MARTÍ SAMBOLA

enraonem@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Llicenciat en Ciències Polítiques a la UAB. Postgrau en Espai Públic i Ciutadania (UAB, UOC, CCCB). Postgrau en Gestió i Polítiques Culturals (UB). Postgrau en Literatura contemporània (UOC). Postgrau en Estètica i Narrativa Digital (UOC). L'any 2003 s'integra a l'equip de FiraTàrraga; entre 2012 i 2015 n'és el gerent; i actualment n'ocupa la direcció executiva. Va codirigir el Màster de Creació en Arts de Carrer de la Universitat de Lleida entre 2012 i 2017. Participa al Màster de Gestió Cultural i al Postgrau en Producció i Gestió d'Espectacles de la UB. Ha dirigit i produït diversos documentals de caràcter històric o social, com *La II República i la Guerra Civil a la ciutat de Tàrraga* (2006) o *Tots som Ulisses* (2007), entre altres. Ha estat també impulsor i organitzador de diversos festivals i activitats vinculades a la cultura alternativa. Entre 2015 i 2017, president de la Plataforma d'Arts de Carrer. Avui, membre de les juntes de l'Associació de Gestors Culturals de Catalunya, la Plataforma d'Arts de Carrer i de la Coordinadora de Fires d'Arts Escèniques de l'Estat espanyol.

Resum

Aquest article identifica sis aproximacions definitòries del carrer creatiu: la dimensió urbanística, la política, l'artística, la simbòlica, la tecnològica i l'atmosfèrica, presentades a través dels seus perquè, els seus relats i els seus exemples, vinculats tots ells a les arts escèniques.

Paraules clau: espai públic, carrer, creació, urbanisme, política, arts, noves tecnologies

Oriol MARTÍ SAMBOLA

Què té el carrer? Dimensions d'un hàbitat creatiu

El carrer: intentar descriure el carrer, de què està fet, per a què serveix.

Georges Pérec

La creació a l'espai públic respon a un llenguatge propi, despulat, essencial i sincer. Això és el que he après al llarg dels anys i el que proposo desenvolupar justament aquí des d'un vessant teòric.

Faig referència a les particularitats consubstancials de totes aquelles arts i expressions creatives desenvolupades de manera expressa a l'espai públic. Aquest article identifica sis aproximacions definitòries del carrer creatiu: la dimensió urbanística, la política, l'artística, la simbòlica, la tecnològica i l'atmosfèrica, presentades a través dels seus perquè, els seus relats i els seus exemples, vinculats tots ells a les arts escèniques per proximitat professional.

De la dimensió urbanística

Brais Estévez (2010) és geògraf de l'escola crítica de l'urbanisme contemporani. Les seves tesis poden ser un bon punt de partida per tal de presentar la dimensió urbanística del carrer creatiu: l'autor afirma que l'espai públic és un mecanisme d'acoblements relacionals, múltiples i complexos (també conegut com a *big thing*), que es caracteritza per presentar-se com un agent que pot incidir cap a alguna direcció o concepció. En altres paraules, s'entenen els elements materials com a agents influents pel seu caràcter heterogeni, subjectiu, complex i no pacificat, que s'allunyen de la idea de receptacle ascètic i abstracte de les concepcions clàssiques.

En un mateix sentit, Jordi Borja (2013) defineix una visió de l'urbanisme no només com un espai d'ordenació, sinó sobretot com un articulador de parts, una zona oberta de sortida i entrada fàcils i que, a la vegada, és accessible, visible i animada en el sentit no artístic sinó vivencial de la paraula. A més del caràcter simbòlic i polític que mencionaré més endavant, considero destacable una altra característica de la dimensió urbana que Borja posa en relleu: la seva irregularitat física, diferenciada, no uniforme. Això ho saben

bé els artistes quan es queixen de la lleugera inclinació d'una plaça o de l'arbre que impera al mig de l'espai públic i que finalment quedarà integrat a la representació.

Aquestes concepcions de l'arquitectura urbana faciliten la presentació i la comprensió d'algunes particularitats urbanístiques del carrer creatiu.

En primer lloc, el carrer creatiu es desplega en una doble dimensió; la del pla horitzontal, clàssic i radiant, que pot representar-se tant de manera frontal (reproduint la posada en escena teatral anomenada *a la italiana*), en semicercle (*a la grega*) o en ple cercle (*a la romana*). El pla horitzontal no només pot ser estàtic, sinó que també el podem veure en un estat dinàmic o itinerant. En qualsevol cas, cal destacar-ne les possibilitats. Ara bé, això no ens allunya prou de les possibilitats físiques de la posada en escena en un recinte tancat, ja que no és difícil haver vist amb més o menys limitacions una amalgama de posades en escena com les presentades en un espai físic interior. Per això és important valorar la dimensió del pla físic vertical, ja més pròpia del carrer creatiu. Em refereixo a focs artificials, dansa vertical des de campanars, ús de balcons, de figures escèniques itinerants d'alçada, o de grues amb pantalles que basculen amunt i avall projectant audiovisuals per ser vistes des de la distància.

En segon lloc, la creació a l'espai públic també respon a la lògica de l'assimilació, en el sentit que abans comentava d'identificar i transformar determinats elements urbanístics convertint-los en una escenografia. Bancs, barreres orogràfiques, rampes, fanals, murs i una infinitat de metalls, fustes i formigons presents a l'espai públic poden ser (com també poden no ser) presències físiques còmplices en el fet creatiu. Tres exemples clars que il·lustren l'assimilació: el de les guerrilles de ganxet a l'espai públic que teixeixen amb llanes arbres i columnes; el del *parkour* (l'art del desplaçament urbà) que desenvolupa una relació complexa amb el mobiliari urbà, desafiant-lo i, a la vegada, convertint-lo en aliat necessari; o, més concretament, el meravellós espectacle *La visite du sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps* (2005), de la companyia francesa Royal de Luxe, que començava amb l'aterratge forçós d'una nau espacial que esgarrapava literalment el paviment del carrer per la fricció entre l'aparell i el terra urbà.

Si el recinte respon a lògiques de negació d'una part de l'espai físic amb la intenció de posar el focus únicament en l'espai escènic, el carrer dona a l'espai un protagonisme multidimensional i assimilador, convertint-lo en protagonista i multiplicador de la recerca del joc físic i la sorpresa dels sentits.

És interessant introduir també la idea de volums i intensitats. En el primer cas, el carrer creatiu es desplega en una amalgama de possibilitats d'exhibició que va des dels milers d'espectadors a la més íntima proximitat. Existeixen obres de teatre de carrer ideades per a més de 5.000 persones, però també apareixen experiències artístiques al carrer que requereixen la màxima intimitat. Complementant el volum, també podríem parlar de la intensitat que es desplega des de la totalitat del foc i el soroll a la suavitat del murmurí. Parlo de les grans diferències de volum i intensitat entre, per exemple, *Dimonis* (1981), de la companyia Comediants, amb el seu èxtasi iniciàtic que ha convertit aquest espectacle en un mite de les arts de carrer; *Commandos*

poétiques, de Les Souffleurs, amb les seves poesies recitades directament a cau d'orella a través de llargs tubs de fusta en parcs de tantes ciutats europees; o *Whose are those eyes* (2013), de Macarena Recuerda Shepard, una simpàtica proposta itinerant on l'espectador transita solitari pels carrers de la ciutat amb uns auriculars rebent instruccions per descobrir qui és l'assassí d'un original *cluedo* urbà.

De la dimensió política

Voldria sintetitzar la dimensió política del carrer creatiu a través de dos verbs que impliquen direcció i presència com són *arribar* i *estar*. En el fons, són metàfores explicatives que podrien desplegar-se en preguntes polítiques com a qui va dirigida la creació a l'espai públic o qui n'és el destinatari.

La creació a l'espai públic és un marc idoni per a l'*arribada* cultural. Segurament hi ha almenys dos bons exemples per explicar el concepte de democratització de la cultura, tan utilitzat en la gestió cultural, política i acadèmica i tan poc entès per la resta de la població. Sempre utilitzo el mateix exemple per explicar què és una política pública centrada en l'arribada cultural: la construcció i la posada en funcionament d'una biblioteca per acostar al major nombre de persones els llibres, l'amor a la lectura, el silenci, l'estudi i el coneixement reposat, independentment de la seva condició social, de gènere, de país d'origen o d'edat. I, a més, sempre utilitzo un segon exemple: la celebració d'un festival d'arts de carrer.

El carrer creatiu és una eina política (*i tant de bo no partidista*) que facilita l'acostament del fet cultural a la població amb un filtre mínim. El carrer creatiu arriba a qui vol (*m'interessa aquest espectacle*), a qui no pot (*la cultura és cara*), a qui no ho sap però potser vol (*què fan, aquí?*) o a qui ho sap i no vol (*una altra rucada al carrer*). El carrer creatiu arriba a tot el món, des de l'apòstol a l'antagonista.

En relació amb l'*estar*, entrem en l'àmbit de la participació i del sentir-se part d'alguna cosa. La cohesió social és una altra característica de l'espai públic. A través de la seva força ritual afavoreix un sentit identitari de presència física i metafísica, garantint una mateixa *vivència* a la nova i la vella ciutadania, vivència que, a la vegada, ja forma una nova comunitat tremendament inclusiva, despullada i sincera. En aquest sentit, Senet (2014) afirma que la definició de l'espai públic es pot explicar com el lloc on es troben dos desconeguts.

Una manera d'entendre la necessitat de la vivència unitària és a través de les paraules de Rowan (2016):

Es importante seguir defendiendo el mantenimiento de un sistema cultural rico, que sea capaz de dialogar y de medir comunidades heterogéneas, y de dar voz a agentes diferentes. Un sistema cultural que pueda ofrecer los espacios y los recursos necesarios para que las distintas comunidades puedan producir relatos colectivos, fomentando así el surgimiento de identidades compartidas. Un sistema cultural abierto, transitible y desbordante, que no sea excluyente, accesible a jóvenes y viejos, hombres, mujeres, sujetos trans, géneros no normativizados. Que sea capaz de elaborar discursos complejos pero también de aportar experiencias estéticas valiosas y significativas (Rowan, 2016: 37).

Socialment parlant, *l'arribar* i *l'estar* són fenòmens necessaris. En aquest sentit cal tenir en compte la idea de la *intel·ligència social com a funció* que desenvolupa José Antonio Marina (2010): l'autor explica que, a més de les intel·ligències individuals pròpies de les marques biogràfiques, també convivim, pensem, sentim i actuem de manera integrada amb altres agents. I aquí rau la qüestió: aquesta integració, augmenta o deprimeix la intel·ligència individual? La interacció genera una onada de dinamisme positiu o negatiu, tant en l'àmbit cognitiu com també en la creativitat artística. En altres paraules: les societats intel·ligents susciten pensament intel·ligent i creatiu mentre que les societats estúpides susciten ocurrencies com a mínim irrellevants.

De la dimensió artística

Generant un paral·lelisme amb la religió, els espectadors de carrer tenen alguna cosa de protestants, entesa aquesta comparació com una aproximació al fet artístic sense l'existència d'intermediació. El vincle directe entre individu i creació a l'espai públic genera realitats de veracitat i autenticitat. Com es materialitza aquesta comunió? A través de la presa de decisions com ara on, quan i, sobretot, per què (*per què interessa, per què distreu, o per què no hi ha un per què*). Més enllà de metàfores religioses, interessa identificar el fet que al carrer creatiu es gaudeix de més llibertat que en un espai tancat, ja sigui en l'àmbit espacial o en l'intel·lectual. Quan el carrer creatiu no m'interessa, me'n vaig. Quan m'avorreixo en un recinte tancat, estic atrapat: només em resta (sincer acte de resistència) intentar dormir en un profund silenci.

Una altra particularitat en la dimensió artística és la diversitat de llenguatges del carrer creatiu. Encara que em veig obligat a generalitzar, considero que existeix alguna cosa en comú en la pluralitat de llenguatges creatius a l'espai públic, segurament com a conseqüència de la idea d'*arribada* al públic espectador. Poques vegades el text impera al carrer; per contra, estem molt més acostumats als llenguatges metafòrics, elementals, onírics, simbòlics, visuals, pictòrics o gestuals. I malgrat no comptar amb l'acompanyament textual de comprensió de relats i trames, el carrer creatiu és proper i comprensible. Segurament això es deu al fet que els individus estem molt més capacitats del que podrien creure les factories televisives —per posar un exemple a l'atzar— d'interioritzar llenguatges els missatges dels quals contacten directament amb el nostre *jo* més complex i competent. Tothom entén millor una bufetada que la seva pròpia explicació, tothom entén millor un petó que la seva definició. I un altre exemple: estic convençut que la meua mare no suportaria Pinter, Becket o Maeterlinck, però acostuma a treure el cap —mai a primera fila—, i fins i tot a quedar-s'hi, per veure i escoltar allò que a vegades li proposa el carrer creatiu. I després m'ho explica. M'interessa el perquè. Per què els llenguatges del carrer li poden semblar atractius a una dona sense estudis de més de 65 anys i de classe treballadora que no consumeix cultura de manera habitual? Crec que en la profunditat i la força del llenguatge hi poden haver les respostes.

Presento una última particularitat del carrer creatiu en l'àmbit artístic, tot i que també té alguna cosa d'espacial. Em refereixo als processos creatius i a les seves nuesa i accessibilitat pel fet d'estar al carrer. L'abans, el durant i

el després del moment artístic es dilueixen al carrer. No passa el mateix en els espais tancats, on impera la dicotomia de la llum de sala / platea enfosquida; soroll previ i posterior / silenci durant la funció; absència / presència escenogràfica, etc.

El carrer despallat permet que l'espectador es relacioni amb els processos. Avui vivim una clara voluntat del món artístic per obrir infraestructures de creació amb la voluntat de compartir processos amb els espectadors, un fet que en dècades anteriors no existia com a focus d'interès. El carrer és un espai òptim on, en moltes ocasions, la nuesa es dona de forma natural, ja sigui en l'àmbit creatiu, ja sigui en l'àmbit organitzatiu: quotidianitat > muntatge d'infraestructures > assajos > exhibició > desmuntatge d'infraestructures > quotidianitat.

Entre els anys 1983 i 1985 es va desenvolupar a Tàrrega, la ciutat de la meva infantesa, la Fira de l'Escultura al Carrer. Mai no oblidaré el privilegi de viure en primera persona un procés creatiu escultòric: amb sis anys em vaig obsessionar profundament amb el fet de poder veure com un escultor creava des de zero una gran peça de fusta en una petita plaça de la ciutat. Cada dia, durant dues setmanes, vaig gaudir del procés de creació d'un tòtem estrany i altíssim. Vaig passar aquelles tardes amb observacions atentes, establint una simpàtica relació amb un solitari escultor amb qui vaig compartir algunes bosses de patates. El seu nom era Ignacio Basallo (1952); no sé on ha anat a parar aquella escultura. Recordo perfectament l'olor de fusta i els gestos, rudes i delicats, del treball de l'escultor amb formons i raspes.

De la dimensió simbòlica

Un símbol és una representació que converteix l'absència en presència. La cultura és la invenció de la capacitat simbòlica mitjançant la percepció de la possibilitat i la impossibilitat, el bé i el mal, la bellesa i la lletjor, la guerra i la pau.

L'espai públic és un lloc subjectiu i essencialment simbòlic. Ho afirma Bravo (2011) quan argumenta que el carrer no és un marc geomètric, cartesià i objectiu, ni un continent físic i tangible, sinó que més aviat seria un ens polític i fràgil on la consciència juga un paper important. D'aquí la necessitat de distingir entre l'*urbs* com a continent físic i la *civitas* com allò que succeeix a dins seu i que es manifesta de manera heterogènia. L'espai públic és un flux dinàmic i inestable que es propaga i es contrau, guanyant i perdent força de manera intermitent. Aquest és el punt de partida de la dimensió simbòlica del carrer. No és el mateix el Valle de los Caídos que Montserrat, la plaça del Sol que la plaça de las Cortes de Madrid, la plaça del Topete de Cadis que la plaça dels Furs de Guernika. Tots aquests continents, les seves morfologies i, sobretot, les seves representacions, tenen ben poca cosa a veure entre ells.

Si en la pròpia quotidianitat els espais públics tenen caràcter i profunditat, l'expressió artística pot encara exercir de multiplicador de la dimensió simbòlica de l'entorn. En aquest sentit, el carrer creatiu és una eina de descoberta, redescoberta o repensament dels espais públics. La creació al carrer pot generar marques simbòliques que van des de la carícia a l'esgarrapada, des de la cicatriu al tatuatge.

De la dimensió tecnològica

L'espai públic és un context realment integrador de les noves tecnologies de la comunicació, sota una mirada de realitat present sense judicis de valors ni disquisicions ètiques. És interessant contemplar els debats sobre l'ús de les noves tecnologies als recintes, mentre que en els espais oberts, simplement, hi tenen una presència aferrada i indiscutible. El carrer creatiu es relaciona amb naturalitat amb el caràcter sociotecnològic: immediatesa, accessibilitat, relat coral, defecte, opinió, testimoniatge efímer, viralitat, hipertextualitat, practicitat, risc, etc.

L'any 2013, el festival Grec de Barcelona va programar, al Teatre Lliure, les *Tragèdies romanes* de William Shakespeare dirigides per Ivo van Hove. La macroproposta escènica durava 350 minuts sense entreactes. La representació permetia als espectadors una llicència molt particular: podien sortir i entrar de la sala en qualsevol moment, podien menjar, parlar, tuitejar, xatejar, fotografiar, retransmetre en directe la funció amb qualsevol dispositiu mòbil... Un acte de llibertat inèdit en un teatre, un acte de llibertat habitual al carrer.

Aquesta integració sociotecnològica es pot analitzar des de les tesis de Hill (2008) amb un sentit computacional: el carrer és un sistema facilitador del funcionament d'altres sistemes:

Tot això és tecnologia quotidiana: incrustada i suportada, movent-se a través del carrer, guiada per persones i vehicles, i instal·lada per empreses privades i organismes públics. Cada element de dades causa una onada de respostes d'altres bases de dades connectades a través de connexions semàntiques mitjançant complexes bases de dades, a voltes a temps real, a voltes causant ondulacions en diferit. Algunes dades tenen propietat, són tancades i de gestió privada, altres són obertes, col·laboratives i públiques. (Hill, 2008: 36).

La tecnologia entesa com un element integrat, naturalitzat i dinàmic dins l'ecosistema del carrer creatiu.

De la dimensió atmosfèrica

Imaginem un polígon industrial a la perifèria d'una capital de província, un plujós dissabte de novembre. Ara, imaginem una plaça de poble tancada al trànsit de vehicles i plena de gent en cadires de fusta, un dolç crepuscle d'estiu. Els dos contextos són òptims per al desplegament creatiu, encara que segurament les influències ambientals seran determinants. És en aquest sentit que la dimensió atmosfèrica es troba amb l'espai públic per influir en la percepció de l'individu sobre què està passant; és justament aquí quan allò que amalgama un element central pren una força que no només acompanya sinó que marca i defineix l'acció.

La dimensió atmosfèrica suposa el conjunt d'afectacions climàtiques, lumíniques, acústiques i de múltiples factors que generen complicitats o interferències al carrer creatiu.

Novament, és interessant analitzar aquestes influències contraposant el carrer i el recinte. Si a l'espai públic l'atmosfera influeix, transforma i interfereix (a voltes negativament: pluja, vent o fred), a l'espai tancat el fenomen és justament el contrari. És més, la idea de recinte és un autèntic desafiament a les influències atmosfèriques: gaudim de l'espectacle sota una agradable temperatura de confort, silenci absolut i la plena garantia de la supressió de qualsevol risc climàtic (suposant l'absència de goteres) que pugui entorpir mínimament la representació.

No hi ha res més identificatiu que la creació a l'espai públic, acompanyada de la seva banda sonora original —siguin mosques, gavines o nens cridant darrere una pilota. No hi ha res més melancòlic que la capa fina de pluja sota un espectacle de dansa al carrer.

Una idea més: són particularment interessants les influències atmosfèriques en la creació cultural, perquè —ecologista militant— aquesta dimensió és un desafiament a l'històric antagonisme entre el regne de la crua necessitat causal i determinista (naturalesa) i el temple de la voluntat i la llibertat (cultura). Naturalesa i cultura de la mà, encara que sigui només una estona.

Del fet de concloure

Havent identificat algunes singularitats del carrer creatiu des de diversos vessants, considero que cal realitzar un acte d'invitació a multiplicar-ne les veus sota una mirada analítica i teòrica. A més de creatiu, l'espai públic ha de ser pensat amb continuïtat per tal de poder seguir preguntant-nos, cada cop amb més definició, què té de particular el carrer.



Bibliografia

- BORJA, J. *Revolución urbana y derechos ciudadanos*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- BRAVO, D. *La sorpresa del flâneur. Lliçons del Premi Europeu de l'Espai Públic Urbà*. Barcelona: CCCB, 2011. <<https://bit.ly/35Fji3Y>> [Consulta: 28 novembre 2019].
- ESTÉVEZ VILLARINO, B. «La idea de espacio público en geografía humana. Hacia una conceptualización (crítica) contemporánea». A: *Documents d'Anàlisi Geogràfica*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Geografia, 2012.
- HILL, D. «The Street as platform», *City of Sound*, 2008. <<https://bit.ly/2OtpINR>> [Consulta: 28 novembre 2019].
- MARINA, J.A. *Las culturas fracasadas. El talento y la estupidez de las sociedades*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- ROWAN, J. *Cultura libre de Estado*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.
- SENNET, R. *L'espai públic, un sistema obert, un procés inacabat*. Barcelona: Arcàdia, 2014.

Los proyectos *site-specific* del Teatro Potlach: la ciudad como escenografía y como dramaturgia

Vincenzo SANSONE

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2933-1631>

Investigador independiente

vincenzosansone87@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Vincenzo Sansone, graduado en Digital Performance por la Universidad la Sapienza de Roma, es doctor en Estudios Culturales Europeos (Universidad de Palermo). Fue investigador visitante en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y en la Universidad Politécnica de Valencia (2016-2017) con una investigación sobre el *video projection mapping* y sus relaciones con las artes performativas. Su investigación se centra en las áreas de teatro, danza, escenografía, nuevos medios, animación, tecnologías AR y *software culture*. Desde 2015 trabaja con el Teatro Potlach (Roma) como actor y escenógrafo digital.

Resumen

El Teatro Potlach es una compañía de teatro italiana fundada en 1976 por Pino Di Buduo y Daniela Regnoli, en un pequeño pueblo, Fara en Sabina, tras un período de entrenamiento realizado por los dos jóvenes en el Odin Teatret, bajo la supervisión de Eugenio Barba. Los principios de la compañía son los de la antropología teatral que dicta el Odin: un trabajo que se basa exclusivamente en el cuerpo y en la transformación del espacio a través del cuerpo. En 1991, para crear una relación con los ciudadanos del lugar donde vive la compañía, el director empieza a realizar el primer espectáculo *site-specific*, *Ciudades invisibles*, inspirado en el libro de Italo Calvino, que explora la memoria de un lugar y la restituye a sus habitantes haciendo emerger una ciudad nunca antes vista y, posteriormente, crea otros proyectos similares como *Paisajes contemporáneos*, que se inspira en la cultura inmaterial de los lugares, *Ángeles en la ciudad*, sobre el tema del artista, *Yo, paisaje: los secretos del edificio*, que a partir de un edificio de especial interés histórico construye su dramaturgia. Los proyectos se desarrollan con un enfoque interdisciplinar y multimedia que implica, además de a las artes escénicas, también a la antropología, la historia y sobre todo la arquitectura y el trabajo sobre el espacio. De hecho, en el sitio elegido para los espectáculos se construye un camino de aproximadamente 1 kilómetro que se transforma con diferentes materiales. A diferencia de los espectáculos de teatro en los que generalmente el espacio no es vinculante, para estos proyectos el espacio es el núcleo fundador primario. Todos los elementos escénicos y las diferentes actuaciones se encuentran con la ciudad real, que no es un elemento neutro sino un sujeto activo. La escenografía final es en parte construida y en parte existente, pero

la construida depende de la existente, que la determina. La ciudad no es solo escenografía sino también dramaturgia porque se pone en escena y se cuenta a sí misma. Por esta razón se puede hablar de «dramaturgia del espacio» refiriéndose a dramaturgia, no solo al texto escrito, sino también al conjunto de elementos que componen toda la *performance*. El objetivo final es poner en contacto los ciudadanos con la cultura y memoria del lugar donde viven, que son las raíces dramáticas de estos proyectos para que no se olviden y se transmitan a las nuevas generaciones.

Palabras clave: Teatro Potlach, dramaturgia del espacio, teatro *site-specific*, antropología, patrimonio, multimedia, escenografía urbana

Vincenzo SANSONE

Los proyectos *site-specific* del Teatro Potlach: la ciudad como escenografía y como dramaturgia

Introducción

Practicar teatro en espacios urbanos no es solo una costumbre moderna. En realidad, en el siglo xx se cuestionó el hecho de que los teatros fueran el único lugar destinado a la representación escénica. Es en el siglo xx cuando «non c'è il teatro ma ci sono molti teatri»¹ (Cruciani, 2017: 99; original 1992). La nueva concepción del teatro ha hecho crecer este fenómeno y lo ha normalizado. Sin embargo, esta práctica siempre ha ido ligada al espectáculo en vivo y a su necesidad de relacionarse con un espectador no elitista, es decir, con el espectador que no va al teatro porque no puede (como por ejemplo en los espectáculos de corte del Renacimiento italiano que estaban reservados a la nobleza) o porque no quiere (no siente la necesidad o percibe el teatro como algo por encima de su formación cultural). Por otro lado, como dice Cruciani, «ogni spazio può essere spazio del teatro purché si creino relazioni»² (Cruciani, 2017: 98; original 1992).

Que el teatro invada los espacios urbanos tiene otros motivos además del expuesto anteriormente. Por ejemplo el deseo de reforzar una doctrina, al igual que pasaba en el teatro medieval con las representaciones sagradas, donde normalmente se escenificaba la Resurrección de Cristo a través del descubrimiento del sepulcro vacío. Al principio, los dramas se representaban dentro del lugar de culto pero, al necesitar espacios más grandes, primero se trasladaron al cementerio de la iglesia y luego a la plaza de la ciudad, en la que se instalaron las *mansions*, lugares destinados a los diversos episodios del drama.

Llevar el teatro a los espacios urbanos es también una forma de mostrar y afirmar un poder (ya sea eclesiástico, político o económico), como sucedió con los festivales barrocos urbanos que se desarrollaron en gran parte de la Roma del siglo xvii. En estos festivales, todos los artistas que trabajaban

1. «No existe el teatro, sino muchos teatros.»

2. «Cada espacio puede ser un teatro, siempre y cuando se creen vínculos.»

para la corte papal ponían su arte a disposición de la creación de un evento efímero, que transformaba temporalmente la ciudad real, y tangible, en una ciudad virtual y evanescente. La ciudad quedaba cubierta por arcos de madera o de papel maché, decoraciones florales y vegetales, sistemas de iluminación, y por todo tipo de artilugios que creaban efectos ópticos ilusorios en la urbe. Estos espacios también albergaban torneos, atracciones, espectáculos de sombras chinas e, incluso, circos.

El teatro ha invadido lugares que no eran apropiados, abandonando de este modo el edificio del teatro. Sin embargo, más que el teatro en sí, lo que se ha generalizado en los espacios urbanos es la idea de la teatralidad, una idea que involucra a los lugares de dos maneras distintas. Por un lado, el lugar se convierte en un conjunto teatral, ya que refleja el escenario de una historia hipotética contada por un drama. Por otro lado, el lugar se convierte en dramaturgia porque el evento espectacular depende de ello, ya que determina los eventos que se narrarán. Por lo tanto, el lugar no solo actúa como escenografía en la que tiene lugar la acción, sino que también es el sujeto que desencadena la acción misma. El lugar es el origen de la dramaturgia.

Como ejemplo que ilustra el uso del espacio urbano para la representación convertido en dramaturgia, se hablará de los proyectos teatrales *site-specific* que el Teatro Potlach de Fara en Sabina (Italia) ha representado durante más de veinte años en todo el mundo. En 1991 comenzó con el proyecto *Ciudades invisibles*, que se inspira en el libro de Italo Calvino y se basa en el tema de las ciudades, y en los últimos años continúa con otros proyectos como *Paisajes Contemporáneos*, *Ángeles en la ciudad*, *Yo, paisaje: los secretos del edificio*. Estos últimos proyectos, aunque siempre toman la ciudad para desarrollar el nudo dramático, la contemplan con otros ojos, desde otros puntos de vista e intereses.

El objetivo de este trabajo es ilustrar el proceso conceptual y práctico que subyace a estos proyectos para observar cómo transforman la ciudad en un elemento teatral (desde un punto de vista dramático y escenográfico) y cómo logran fusionar la teatralidad de la ciudad con el teatro en un único elemento inseparable, que es el principio del concepto *site-specific*. La metodología utilizada para analizar estos proyectos ha sido una combinación de investigación de campo, experiencia práctica y abstracción teórica de conceptos, principios y metodologías de trabajo derivadas de la propia experiencia y respaldada por algunas fuentes bibliográficas sobre el espacio urbano y el espacio teatral. Lo que sigue, por lo tanto, no es una simple ilustración de los proyectos; es más bien una investigación original que, a partir de la observación y la participación en primera persona, ha extraído algunos principios (tal vez ocultos incluso para quienes los realizan, porque son casi *automáticos*) para ilustrar el funcionamiento particular de estas representaciones teatrales urbanas.

Pero ¿qué es el Teatro Potlach y cómo esta práctica llegó a ser la piedra angular de su experiencia profesional?

El Teatro Potlach y el teatro *site-specific*

El Teatro Potlach fue fundado en 1976 por Pino Di Buduo y Daniela Regnoli, tras un período de entrenamiento realizado por los dos jóvenes en el Odin Teatret, bajo la supervisión de Eugenio Barba. Los principios de la compañía son los de la antropología teatral que dicta el Odin: un trabajo que se basa exclusivamente en el cuerpo y en la transformación del espacio a través del cuerpo. La compañía se estableció inmediatamente en Fara en Sabina, un pequeño pueblo cerca de Roma, ya que preferían la descentralización con respecto a la escena teatral romana central para hacer investigación y experimentación, solo posible en el espacio-tiempo alterado de un pueblo pequeño si se compara con el ritmo frenético de una capital como Roma.

Sin embargo, los habitantes de la pequeña aldea no comprendieron el trabajo grupal de los jóvenes, quienes estaban encerrados todo el día para trabajar y experimentar. Observaban esas prácticas con sospecha, quizá debido al miedo a lo extraño; percibieron que de alguna manera habían invadido su centro vital y alterado su equilibrio. Esta es una de las razones que llevaron al director Pino Di Buduo a abordar la práctica del *site-specific* en 1991.

Salieron de su zona de seguridad para llevar ese teatro a las calles, pero no de la manera en la que se había construido dentro de la sala de ensayo, sino que partió de aquellos principios en los que la compañía había trabajado durante años: el teatro se originó en las calles del pueblo para crear un contacto directo con las personas, para establecer una relación de intercambio, involucrando en la representación a los propios habitantes, quienes se convirtieron en intérpretes, y también sus casas y jardines se convirtieron en espacios de representación.



Figura 1. *Ciudades invisibles*, primera edición (1991). Fotografía extraída del archivo del Teatro Potlach.

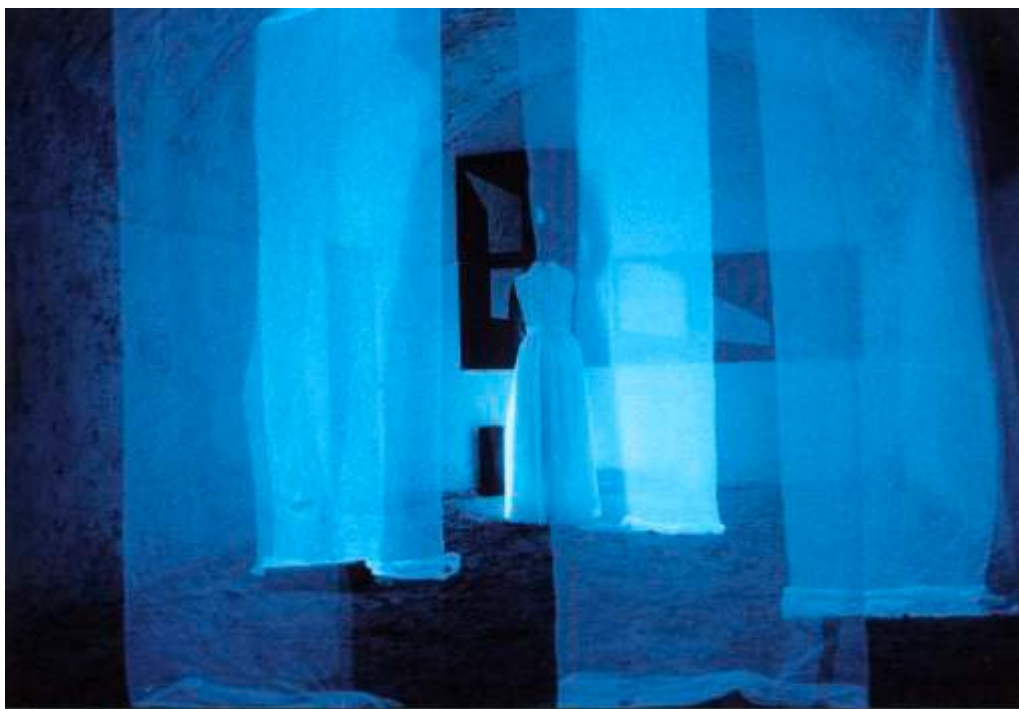


Figura 2. *Ciudades invisibles*, primera edición (1991). Fotografía extraída del archivo del Teatro Potlach.

Esta participación directa fue posible también por una razón que dependía de la relación establecida entre el teatro y los habitantes. Aunque los habitantes inicialmente no entendieron esa forma de hacer teatro, sentían un gran respeto por él, ya que a lo largo de los años el comportamiento de esos jóvenes actores ha sido irreprochable. En ese sentido, el proyecto *site-specific* transforma el respeto mutuo entre la empresa y los habitantes en una relación emocional, en un vínculo indisoluble entre ese teatro y ese territorio. Además, la realización del proyecto también está vinculada a la naturaleza de la empresa. De hecho, *Potlach* es una palabra que pertenece a las tribus indias del norte de Canadá que significa *regalo*, pero también *intercambio*. Esta palabra indica que un regalo recibido debe ser correspondido con un regalo igual. A la hospitalidad de los habitantes de Fara en Sabina, el teatro no puede sino corresponder con lo que más le preocupa, el teatro, pero en una relación estrecha con los habitantes. De ahí nace el primer proyecto, *Ciudades invisibles*, que ha recorrido más de sesenta ciudades del mundo desde su primera edición.

A lo largo de los años, se han unido al proyecto principal otras propuestas: *Paisajes contemporáneos*, *Ángeles en la ciudad*, *Yo, paisaje: los secretos del edificio*, todos ellos mencionados anteriormente. Estos proyectos siguen los mismos principios básicos de operación escénica y adaptación a las características del espacio urbano donde se monta el espectáculo de *Ciudades invisibles*, incluso aunque cambien el concepto dramaturgia, que en todo caso está siempre vinculado al espacio, y el punto de vista con el que se lleva a cabo la investigación sobre ese espacio urbano y su cultura.

Pero ¿qué significa *site-specific* en estos proyectos y, sobre todo, de qué manera el espacio urbano, la ciudad y sus calles, se convierte en dramaturgia y no solo en un contenedor de acciones?

Para tratar de comprender estos aspectos, primero se debe describir brevemente las etapas del funcionamiento práctico de los diferentes proyectos de teatro *site-specific* del Teatro Potlach:

1. Una vez que se ha identificado la ciudad, el lugar del evento, se elige dentro de ella un camino cuyas dimensiones son variables (en algunos casos puede extenderse 1 km) y se transforma con elementos escénicos de acuerdo con el espacio existente, su cultura y su memoria, que determinan las propias intervenciones escenográficas y las acciones dramáticas.



Figura 3. *Ángeles en la ciudad* en Budapest (2016). El recorrido de la performance visto desde arriba. Fotografía extraída del archivo del Teatro Potlach.

2. A lo largo de este camino, diferentes intérpretes actúan simultáneamente, los cuales, durante toda la duración del espectáculo, repiten su escena dentro de los espacios transformados por elementos escenográficos e instalaciones.
3. El espectador puede moverse libremente a lo largo del camino, pero siguiendo la dirección creada por el director, que debe ser clara y precisa para mantener la armonía dramática del camino en sí. Esta libertad de movimiento es la razón por la que se requiere la repetición continua de la misma acción escénica, ya que los diferentes espectadores serán testigos de esa acción en diferentes momentos.
4. El recorrido de la performance está acotado dentro de un marco, un principio y un final, que proporciona la unidad. En estos dos momentos, todos los artistas se alinean frente a los espectadores, los cuales están reunidos en un lugar grande y emblemático de la ciudad, como por ejemplo la plaza principal. El maestro de ceremonias abre la presentación con un discurso e invita a los espectadores a vivir un teatro como nunca habían visto, a convertirse en viajeros y exploradores de su propia ciudad. Al sonar una campana todos los artistas se dirigen a su espacio de acción y los espectadores van recorriendo el camino. Al

terminar, todos los artistas regresan ante los espectadores y el maestro de ceremonias, después de haber ilustrado el camino completado, les da las gracias y se despiden. Al sonar nuevamente la campana, los intérpretes y el camino desaparecen. La ilusión ha terminado y se vuelve a la realidad, pero ahora es diferente y seguirá siéndolo en los recuerdos de aquellos que participaron.



Figura 4. *Ciudades invisibles* en Fara en Sabina (2016). El principio. © Fotografía de Stefano Cirilli.

Para ver cómo los conceptos de *site-specific* y dramaturgia espacial son la esencia de los proyectos de teatro urbano creados por el Teatro Potlach, es suficiente tener en cuenta el primer punto: elegir un lugar que no sea un teatro y transformarlo con elementos teatrales. Eso va a determinar el vínculo indisoluble que se crea entre el evento y el lugar que lo alberga, por lo que la representación nace y muere en ese lugar y no puede ser reproducida en otros lugares, aunque puede viajar entre diferentes espacios como concepto, pero transformándose cada vez que se realiza en un lugar nuevo.

Estas actuaciones, por lo tanto, subyacen a un doble pensamiento: uno de naturaleza general, de la visión del proyecto y su aplicabilidad en cualquier espacio existente; y el otro, de carácter particular, el cual determina dónde se llevarán a cabo estas actuaciones dentro de una ciudad/pueblo en concreto. En efecto, ¿qué es una performance *site-specific*?

Site-specific performances are conceived for, mounted within and conditioned by the particulars of found spaces, existing social situations or locations, both used and disused [...] They rely, for their conception and their interpretation, upon the complex coexistence, superimposition and interpenetration of a number of narratives and architectures, historical and contemporary, of two basic orders: that which is of the site, its fixtures and fittings, and that which is brought to the site, the performance and its scenography: of that which pre-exists the work and that which is of the work: of the past and of the present. They are inseparable from their sites, the only contexts within which they are intelligible. Performance recontextualises such sites: it is the latest occupation

of a location at which other occupations — their material traces and histories — are still apparent: site is not just an interesting, and disinterested, backdrop.³ (Pearson; Shanks, 2001: 23)

Lo que resulta particularmente interesante de esta definición, además de los parámetros específicos del sitio, es que estas actuaciones son inseparables de los lugares para los que están concebidas. Se debe subrayar cómo la realización de una actuación *site-specific* es la última ocupación de un lugar que ha tenido ocupaciones anteriores que han dejado una huella a su paso. Este aspecto implica que el lugar elegido no puede considerarse simplemente un contenedor o un fondo para la actuación. Esta acumulación de ocupaciones hasta la alcanzada por la representación es lo que constituye la dramaturgia del espacio. De hecho, según lo declarado por De Marinis:

Fare dello spazio un elemento o una dimensione della drammaturgia significa rifiutare l'idea che lo spazio sia un dato a priori immodificabile ed esterno alla messa in scena, o più precisamente alla composizione dell'opera teatrale, insomma un contenitore neutro indipendente dai suoi possibili contenuti. Significa ritenere che, al contrario, la dimensione spaziale, scenico-architettonica di un dato spettacolo, sia un qualcosa che fa parte (deve par parte) costitutivamente del processo creativo di quello spettacolo, e che quindi, al limite, va progettato / reinventato / organizzato ogni volta ex novo e ad hoc, riducendo al minimo, e se possibile eliminando del tutto, le costrizioni preventive.⁴ (De Marinis, 2000: 32)

La desconsideración del espacio como un contenedor neutral es aún más fuerte y más predominante en un proyecto *site-specific* en el que se relaciona el espacio con el nudo dramático. Para entender este último aspecto, es suficiente observar los nudos dramáticos de los respectivos proyectos *site-specific* del Teatro Potlach, donde se comprende que se trata de líneas más bien genéricas que se desarrollan cada vez que interactúan con un espacio urbano.

Las dramaturgias en los proyectos

Ciudades invisibles, como se anticipó, se inspira en el libro de Italo Calvino, pero no es su puesta en escena. El libro gira en torno a un tema fundamental: la memoria y el tema de la ciudad, la memoria de Marco Polo que ve la misma

3. «Las actuaciones de sitio específico se conciben en función de las características concretas de los lugares elegidos, los entornos o lugares sociales existentes, tanto usados como en desuso [...], dentro de los cuales se realiza el montaje, que viene condicionado por los detalles de los mismos. Su concepción e interpretación se basan en la coexistencia compleja, la superposición y la interpenetración de un cierto número de narrativas y arquitecturas, históricas y contemporáneas, de dos órdenes básicas: lo que es del sitio, sus estructuras y su mobiliario, y lo que se lleva al sitio, la *performance* y su escenografía: de lo que precede al trabajo y de lo que es trabajo: del pasado y del presente. Son inseparables de sus sitios, los únicos contextos en los que son inteligibles. La actuación recontextualiza estos sitios: es la última ocupación de un lugar donde otras ocupaciones, sus huellas materiales y sus historias, siguen siendo evidentes: el sitio no es solo un fondo interesante y desinteresado.»

4. «Hacer del espacio un elemento o una dimensión de la dramaturgia significa rechazar la idea de que el espacio es, *a priori*, no modificable y externo a la puesta en escena, o más precisamente a la composición de la obra, en resumen, un contenedor neutro independiente de sus posibles contenidos. Significa pensar que, por el contrario, la dimensión espacial, arquitectónica y escénica de un espectáculo dado es algo que es parte (debe ser parte) constitutiva del proceso creativo de ese espectáculo, y que por lo tanto debe diseñarse/reinventarse/organizarse cada vez *ex novo* y *ad hoc*, reduciendo al mínimo o, si es posible, eliminando completamente las restricciones preventivas.»

ciudad, Venecia, de diferentes maneras, haciendo aflorar ese lado invisible que la vida cotidiana arrastra hacia el olvido. El proyecto del Teatro Potlach apunta precisamente a esto: excava en la memoria de los habitantes y de la ciudad un recuerdo oculto que debe volver a la luz y ser entregado a los mismos habitantes que ya no pueden verlo, lo que resaltarán una ciudad nunca antes vista y que ya no se podrá olvidar una vez redescubierta.

Paisajes contemporáneos está vinculado al sitio de la actuación pero, más que profundizar en la memoria histórico-arquitectónica del lugar, se centra en la cultura inmaterial relacionada con las actividades artesanales, la comida y las tradiciones populares del lugar con el objetivo de sacarla a la luz y ponerla en práctica. La finalidad es despertar el interés y, al mismo tiempo, preservar una cultura casi intangible que corre el riesgo de desaparecer para siempre.

Ángeles en la ciudad está estrechamente vinculado a los artistas intérpretes del evento. En todos los proyectos hay artistas locales, pero en este caso específico ellos mismos son actores y sujetos dramáticos. Se tiende a resaltar la habilidad artística que realizan. Son artistas-ángeles que descienden a la ciudad para ofrecer su arte a los habitantes.

Yo, paisaje: los secretos del edificio se desarrolla en un lugar más pequeño que los demás. Por lo general se lleva a cabo dentro de un edificio de gran interés o en un sitio abandonado que quiere llamar la atención y construir su propio drama.

La memoria, la cultura inmaterial, el patrimonio artístico y los detalles de una ciudad son elementos que no pueden desarrollarse sin depender estrictamente de un espacio, un espacio que, sin embargo, tal como demuestran estos temas, no es solo físico, sino también metafórico, un espacio múltiple que en realidad es una combinación de espacios, en el que elementos e ideas reales trabajan en conjunto para dar vida al evento.

La estructura y construcción de los proyectos: los cuatro espacios de acción

El trabajo que da vida a los proyectos *site-specific* del Teatro Potlach está dirigido a la construcción de cuatro espacios que, como se anticipó, no son solo físicos, sino también metafóricos. En su construcción, el trabajo de la compañía en estos cuatro espacios sigue una tendencia vertical, cuya articulación por fases constituye la dramaturgia del proyecto y el rendimiento resultante. Los cuatro espacios de estos proyectos son:

1. Espacio físico
2. Espacio de la memoria:
 - a) Memoria de los lugares
 - b) Memoria de los habitantes
3. Espacio de montaje
4. Espacio del artista

Cada uno de estos espacios requiere un trabajo específico y cada espacio solo se puede construir si se han realizado previamente los pasos que lo preceden.

Espacio físico

Es el espacio físico real, la ciudad hecha de edificios y calles, el edificio con sus escaleras y sus estancias. El espacio real de la ciudad requiere de varias inspecciones para poder determinar el recorrido y organizar así el montaje de la performance a nivel físico. ¿Qué extensión debe tener el recorrido? ¿Qué parte de la ciudad se puede utilizar? ¿Qué espacios privados se pueden utilizar? Físicamente, ¿qué partes vale la pena sacar a la luz y redescubrir? Este es un trabajo bastante delicado que incluye no solo el acato de toda la normativa relacionada con los eventos en lugares públicos (lo que conlleva una serie de reuniones con organismos públicos y prácticas burocráticas), sino también la construcción de relaciones con aquellos que viven en esos lugares para agilizar algunas operaciones y poder implementar algunas opciones, como el uso de lugares privados. Todo el proyecto desde el principio se basa en la construcción de relaciones, sin las cuales este tipo de proyecto no puede ser implementado.

Espacio de la memoria

Es un espacio que está vinculado al primero, pero como una capa profunda y no siempre visible y accesible. Es el espacio de la memoria histórica, cultural y social del lugar, pero al mismo tiempo es el espacio de la memoria de quienes viven en ese lugar, una memoria transgeneracional de la cual emergen diferentes niveles de interés. Este espacio se explora a través de la investigación de campo (donde se habla con expertos, historiadores y personas comunes) y las investigaciones teóricas realizadas en bibliotecas a través de la consulta y el estudio de textos y fuentes de diferentes tipos. Toda esta parte, junto con el espacio físico como arquitectura, se convierte en la base sobre la cual se modela la dramaturgia del proyecto, que utiliza la ciudad como fuente dramática. El objetivo de los proyectos es resaltar los diferentes niveles de memoria enterrados bajo una capa de olvido para ofrecerlos al habitante del lugar, para que éste se reajuste y se convierta en el vehículo de transmisión de su memoria y de la memoria colectiva para las generaciones futuras.

Un ejemplo de cómo interviene la memoria histórica en los proyectos está representado por la edición de *Ciudades Invisibles* en la Trinity University de San Antonio (Texas). Durante su recorrido, el espectáculo pasa junto al teatro universitario, que originalmente tenía tres escenarios en los que se llevaban a cabo acciones simultáneamente. En su reestructuración, el sistema de tres escenarios se modificó y el teatro se volvió tradicional, con solo un escenario. El director Di Buduo decide interpretar esta memoria del lugar no contándola sino evocándola. En primer lugar, invierte el escenario y la platea: por el escenario pasan los espectadores mientras la platea se convierte en un lugar de representación. Luego inserta tres actuaciones diferentes en el mismo espacio, evocando así el teatro con los tres escenarios, sobre todo para los que lo habían visto y vivido unos años antes.⁵

5. Para un análisis más profundo sobre el uso de la memoria histórica, cultural y social en estos proyectos cfr. SANSONE, Vincenzo. «*Città Invisibili* of Teatro Potlach: A Journey to Rediscover Our Cultural Heritage». En: IPPOLITO, Alfonso; CIGOLA, Michela (eds.). *Handbook of Research on Emerging Technologies for Digital Preservation and Information Modeling*. Hershey: IGI Global, 2016, p. 536-562.

Espacio del montaje

Es la parte escénica de la actuación, que parte de los dos espacios anteriores, ya que ahora no se representa dentro de un espacio neutro como es el teatro, sino en un sitio específico. El montaje debe adaptarse y depender del espacio, es decir, mantener la armonía con él. Así que los montajes son siempre diferentes, pero se recurre a los materiales que la compañía controla a la perfección. En definitiva, aunque los montajes se adaptan al lugar específico, los materiales son los mismos. Resaltamos tres:

1. *Lonas*. Las lonas (telas muy grandes usualmente blancas o coloreadas según la configuración deseada) generalmente siguen el principio que el director ha elegido: «cubrir para revelar». A menudo, algunas partes de la ciudad quedan completamente cubiertas. Esta cobertura, en



Figura 5. Uso de las lonas para contruir un túnel en la ciudad: la calle vacía y la misma calle en fase de montaje. *Ciudades invisibles* en Fara en Sabina (2016). Fotos extraídas del archivo del Teatro Potlach.



Figura 6. La instalación del túnel en *Ciudades invisibles*. Fara en Sabina (2016).
© Fotografía de Stefano Cirilli.

lugar de eliminar lo que hay debajo, evidencia la doble cara de un espacio: cómo está durante el espectáculo y cómo se encuentra en realidad. Este proceso conduce a una reflexión, especialmente después del espectáculo, que es lo que hace recordar lo que se ha visto.

Otro uso es modificar la ciudad espacialmente. Las carreteras que siempre son accesibles están cerradas y se vuelven inviables, las que a menudo nunca se utilizan se convierten en la piedra angular de la ruta, lo que obliga al espectador a caminar de una manera inusual por su espacio vital.



Figura 7. *Ciudades invisibles* en Karlsruhe (2008). Transformación espacial de la ciudad con las lonas. Fotografía extraída el archivo del Teatro Potlach.

Otro uso es cubrir una parte de un espacio para resaltar claramente la parte que se dejó al descubierto y que se convierte en un elemento central porque resalta sobre la parte eliminada.



Figura 8. *Paisajes contemporáneos* en Catania (2015). Uso de la lona amarilla según el principio de cubrir para revelar. © Fotografía de Alessio Marchetti.

2. *Proyecciones digitales*. Las proyecciones digitales generalmente siguen el mismo principio teórico de las lonas: cubrir, pero naturalmente actúan de manera diferente. Se trata de proyecciones gigantes que cubren edificios enteros, pero no están diseñadas para revelar, sino para transformar la naturaleza estática diaria de las arquitecturas, que ahora se vuelven líquidas, aparecen ligeras, casi volátiles, con lo que pierden ilusivamente su pesadez. Como regla general, para este objetivo particular se utilizan imágenes abstractas, de modo que la percepción puede responder al principio de la liquidez y la alteración de la percepción del espectador que vive habitualmente en ese lugar. Se construye es una dramaturgia estrictamente visual que, al mismo tiempo, resalta el edificio (o una parte de él) o, por el contrario, la parte no proyectada que emerge junto a la proyectada.



Figura 9. *Paisajes Contemporáneos* en Catania (2015). El uso de las proyecciones digitales para transformar la naturaleza estática de las arquitecturas. Instalación realizada por el autor de este ensayo con su equipo. © Fotografía de Alessio Marchetti.



Figura 10. *Paisajes contemporáneos* en Catania (2015). Proyecciones figurativas de elementos de la tradición siciliana. Fotografía extraída del archivo del Teatro Potlach.

Se realizan asimismo proyecciones figurativas que crean una historia a través de imágenes de la historia de la ciudad y sus tradiciones o del edificio que alberga la proyección. A menudo dichas imágenes se hacen emerger proyectando solo algunos de sus detalles.

En otros casos, la proyección es *video projection mapping*. En ese último caso existe una fusión total entre el elemento arquitectónico y el elemento proyectado, con lo que se crea una especie de nuevo objeto real-digital en la ciudad, pero sin perder el objetivo dramático de contar la historia de la ciudad.

3. *Luces*. El alumbrado público se apaga y se sustituye por diferentes tipos de luces. En los diversos proyectos, las luces siguen diferentes principios: no solo son fuentes de iluminación sino que tienen una función activa, de construcción de parte de la dramaturgia visual a



Figura 11. *Ciudades invisibles* en Rovereto (2015). *Video projection mapping* de columnas. Proyecciones de las columnas realizadas por el autor de este ensayo. Foto personal.



Figura 12. *Paisajes contemporáneos* en Palermo (2015). *Video projection mapping* de columnas. Instalación realizada por el autor de este ensayo. Foto personal.



Figura 13. *Ciudades Invisibles* en San Antonio, Texas (2015). Proyecciones, luces y performer. Instalación de proyecciones realizada por el autor de este ensayo. ©Foto de Sigggi Ragnar.

través de la alteración cromática de los lugares. También recrean el espacio a través de su equilibrio con la oscuridad, borrando así las partes de la ciudad que quedan fuera del recorrido y construyendo la nueva ciudad para hacerla visible. Al igual que las proyecciones digitales y las lonas, siguen el principio de revelar, resaltar.

Estos tres elementos y, por lo tanto, los tres equipos que los gestionan no son independientes, sino que necesariamente deben colaborar. Equilibrar el uso de proyecciones y luces es uno de los trabajos más delicados, ya que las luces queman las proyecciones. Sin embargo, si se usan correctamente, las luces pueden incorporarse y colaborar en la creación de la escena, ser una continuación de las proyecciones y, en ocasiones, atenuar su excesiva nitidez. Por otro lado, en una proyección casi siempre hay un artista que necesita una luz. Normalmente con las proyecciones se combinan luces LED.

Las luces también crean espacios en combinación con las lonas. Si no están iluminadas, especialmente durante la noche, las lonas son simples telas. Hay un trabajo particular que el equipo de iluminación y el equipo de lonas llevan juntos: quien monte las lonas debe proporcionar espacios para colocar las luces, y los técnicos de iluminación deben proporcionar la cantidad y el ángulo de las luces individuales para que la lona reciba una iluminación uniforme y pueda, en combinación con las luces, transformarse en el entorno.

También las proyecciones y las lonas se emplean a menudo juntas, ya que la lona blanca actúa como superficie de proyección. La lona, sin embargo, al ser moldeable, crea un volumen en el espacio. Cuando las proyecciones se incorporan a estas estructuras, adquieren volumen. Por lo tanto, es una cooperación en la que los tres equipos trabajan de forma independiente y, al mismo tiempo, deben comunicarse para



Figura 14. *Ciudades invisibles* en San Antonio, Texas (2015). Lonas, luces y artistas.
© Foto de Sigggi Ragnar.

equilibrar los tres elementos. Una obra avanza y cambia hasta la última fase, en primer lugar por la particularidad del evento, que está sujeto a cambios derivados del espacio mismo, que es impredecible si se compara con un edificio teatral, y también en relación con los artistas que acuden y ocupan los diferentes espacios, que deben relacionarse con las propias exposiciones.

Más allá de estos tres elementos, la utilería incluye también otros materiales, como plásticos, pinturas y diversos objetos que se utilizan para diferentes acciones teatrales.



Figura 15. *Ciudades invisibles* en San Antonio, Texas (2015). Proyección de 360°, lonas, luces y artistas.
Instalación realizada por el autor de este ensayo. © Fotografía de Sigggi Ragnar.

Espacio del artista

El espacio del artista no solo implica el espacio físico en el que actúa, ya que esto está dentro del espacio de los montajes. El espacio del artista es algo menos concreto, es el sentimiento del propio artista y, al mismo tiempo, lo que aporta al espacio. Las personas que participan en estos proyectos, profesionales y aficionados, son de varios tipos y de diferentes orígenes, tanto nativos como no. ¿Cómo pueden conectar la propia expresión artística, experiencia, historia, memoria y cultura con ese espacio físico particular? ¿Cómo pueden realizar un diálogo con la memoria del lugar para construir una dramaturgia única a fin de devolver al espectador la memoria del lugar y su propia interioridad? Todo esto es el espacio del artista: la construcción de una acción performativa que deriva de la fusión de lo invisible del espacio y de lo invisible del intérprete.

Estas son las etapas que sigue básicamente el Teatro Potlach para llevar a cabo sus proyectos mediante la aplicación de los nudos dramáticos que se vieron anteriormente. Después de estas fases, ¿cómo aplica la compañía la misma dramaturgia a un lugar específico, que cambia en cada nuevo espectáculo?

Para comprender esta metodología de trabajo, se pueden utilizar como ejemplo las tres ediciones diferentes de *Paisajes contemporáneos* y, en particular, a uno de los componentes de la dramaturgia desarrollado en los tres espectáculos. En 2015, *Paisajes contemporáneos* tuvo tres ediciones en Sicilia, la primera en Palermo, la segunda en un pequeño pueblo, Sambuca di Sicilia, y la tercera en Catania. Este proyecto desarrolla teatralmente la memoria inmaterial de un lugar. En el caso de Sicilia, una historia contada fue la antigua práctica pesquera: la captura de atunes. Esta misma historia se abordó en las tres ediciones porque forma parte de la cultura siciliana, pero se hizo de



Figura 16. *Ciudades invisibles* en Fara en Sabina (2016). Dos artistas extranjeros actúan en el pueblo. © Fotografía de Stefano Cirilli.

maneras diferentes. El elemento principal que determina las diferencias en la misma historia es el lugar, unas diferencias que se transmiten sobre todo en el aspecto visual. El texto escrito y la actriz que lo interpreta, Daniela Regnoli, son los mismos. En cambio, el entorno donde se realiza la performance cambia radicalmente.

En la edición de Palermo, la actriz está en un espacio rectangular, aséptico y completamente blanco. El director la pone en un rincón de la sala y, detrás, decide insertar en las dos paredes algunas fotos en blanco y negro que muestran a los pescadores en sus botes durante la pesca. Por lo tanto, el espacio permite contar esa historia mediante fotografías y la actriz tiene que relacionar sus palabras con esas imágenes figurativas que hay detrás de ella.

En la edición de Sambuca di Sicilia el espacio de acción de la performance es completamente diferente. La historia sobre la captura de atunes se desplaza al pequeño cementerio cerrado de una antigua iglesia. En primer lugar hay que ver si funciona lo que se creó para la primera edición. Luego se intentan proyectar las fotos en blanco y negro de los pescadores en el espacio. Sin embargo, en ese espacio las imágenes se vuelven confusas e ilegibles, por lo que pierden su significado. El espacio determina que se tiene que cambiar la performance para que siga funcionando. El pequeño cementerio de la iglesia, en el que los espectadores no pueden entrar, sino que tienen que presenciar la escena desde el exterior, transmite una sensación de trampa: parece parte de la red que captura un atún de forma irremediable y le produce la muerte. Por lo tanto, es necesario ocultar la fachada de la iglesia y evocar el contexto de la historia con imágenes abstractas. Son elementos que recuerdan la forma de una estrella que, al juntarse, generan una especie de red y que se mueven incesantemente y brillan en la oscuridad de la noche como si fueran las luces de los barcos de pesca que van a iluminar la presa capturada. En este sentido, la actriz también tiene que cambiar su actuación, no solo porque el espacio es diferente, sino también y sobre todo porque las imágenes han cambiado. Ya no disponemos de fotos descriptivas y por eso la historia pasa a manos de la actriz, que ya no tiene el soporte visual anterior.

En la edición de Catania, el espacio cambia aún más: es el inmenso patio del Palazzo Platamone del siglo xv. Los arcos que caracterizan el patio se han cubierto con inmensas lonas blancas, anulando la mezcla típica de espacios del edificio y haciendo que ese lugar sea único. Los tres lados del patio se convierten en las superficies perfectas para proyecciones gigantes que mantienen su carácter abstracto pero varía la cantidad de imágenes, que evocan siempre la idea de redes y se vuelven rojas. Lo que se crea gracias a la amplitud del espacio es ahora la inmensidad del mar, donde los atunes inicialmente se mueven creyendo ser libres, pero en realidad ya están rodeados y, al chocar contra las redes, comienzan a lastimarse. La actriz tiene nuevamente que cambiar su actuación y moverse por diferentes zonas del espacio para poder llegar a los distintos niveles desde donde los espectadores pueden ver la performance: desde abajo, a su mismo nivel, pero también desde el balcón superior que permite una nueva mirada sobre el mismo espacio.

Este ejemplo explica perfectamente la metodología de trabajo del Teatro Potlach para modificar y adaptar un mismo espectáculo a diferentes lugares.

En estos proyectos el espacio determina cómo tienen que ser desarrollados la dramaturgia y la performance y no al revés, como sucede normalmente en el teatro construido en una sala.

Conclusiones

El trabajo en estos espacios se realiza en la fase de diseño de manera vertical, como ya se mencionó, ya que cada espacio depende de los anteriores. Esta verticalidad, sin embargo, debe tornarse horizontal durante la actuación, ya que los espacios no actúan por separado. Después de trabajar en cada uno de ellos, se trabaja para integrarlos en el espectáculo definitivo que siempre tiene que ser pensado en función de un espectador anómalo, el cual no observa la escena desde una posición frontal, sino que se mueve libremente dentro del espacio performativo. Este espectador se vuelve en cierto sentido intérprete, ya que su trayectoria crea un ritmo que se combina con los ritmos de las diferentes escenas, por lo que actúa como enlace entre los diferentes puntos escénicos distribuidos a lo largo del camino.

La práctica de trabajar de una manera estrictamente dependiente del espacio de acción y la condición particular del espectador son los elementos principales que diferencian estos proyectos del teatro de calle. El espacio real es el núcleo a partir del cual se origina la *performance* que construye los diferentes espacios listados y el espectador es el que, casi como en un montaje cinematográfico, tiene que reconstruir su trayectoria, poniendo en secuencia los diferentes espacios visitados, intercalados con sus propios recuerdos asociados a cada espacio.

El espectador de tales proyectos, por lo tanto, no es solo un espectador involucrado, es un sujeto activo, es un viajero (como le gusta llamarlo a Pino Di Buduo), es un arqueólogo que tiene que investigar durante la actuación para construir su propia historia, su propia dramaturgia, su identidad y su cultura, recogiendo fragmentos que durante años han estado enterrados bajo una capa de olvido y que una compañía de artistas-arqueólogos ha descubierto para sacarlos a la luz.

Lo que es particularmente interesante de estos proyectos es que abren diferentes perspectivas de investigación. No es solo una cuestión de teatro y, por lo tanto, de investigación sobre las artes escénicas y la escenografía que, sin embargo, como se ha visto en este trabajo, tiene que salir de los márgenes estrictamente teatrales porque tiene que relacionarse con los contextos urbanos.

Por ejemplo, la investigación sobre la arquitectura y la planificación urbana puede encontrar particularmente interesante el estudio de esta modalidad de realización teatral en las ciudades, ya que encaja perfectamente entre los problemas que actualmente se están debatiendo: la regeneración de los tejidos urbanos, el uso de las nuevas tecnologías en las ciudades, como pantallas urbanas y tecnologías de videovigilancia. La pregunta interesante para comenzar sería: ¿cómo puede un proyecto temporal y efímero contribuir al redesarrollo de los espacios urbanos?

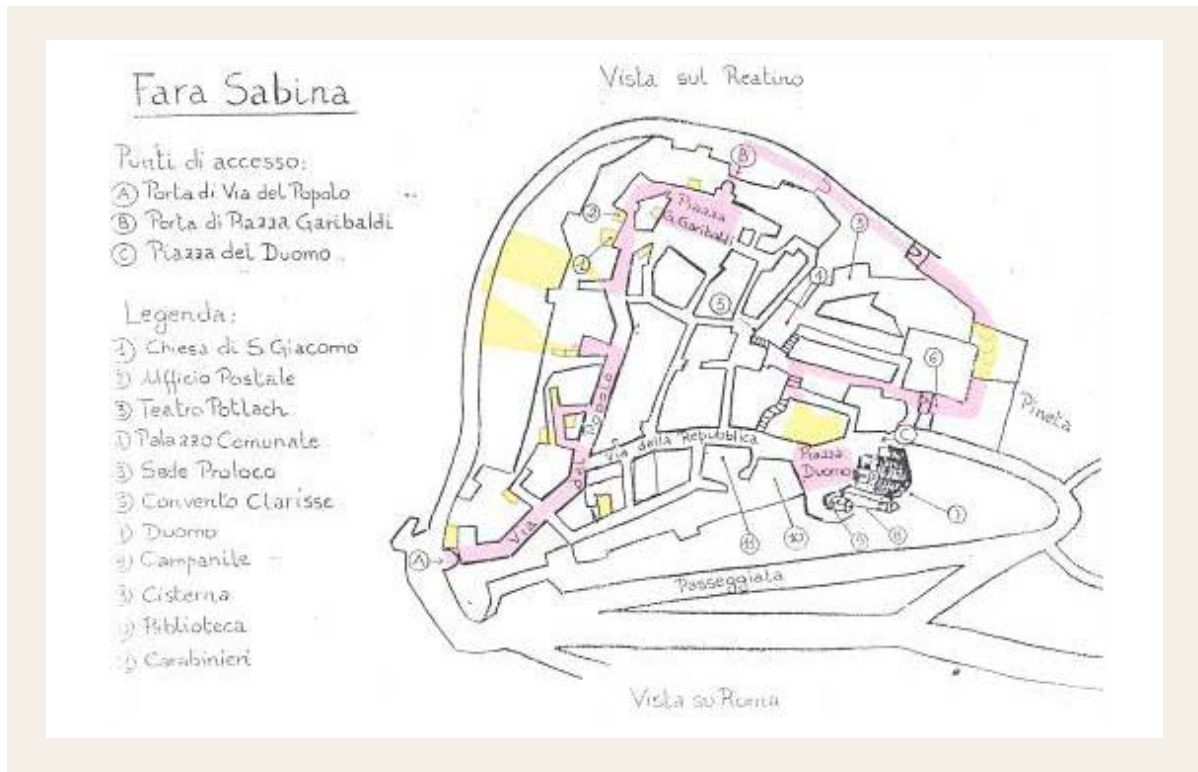


Figura 17. Un ejemplo de planificación del recorrido de *Ciudades invisibles*. Fotografía extraída del archivo del Teatro Potlach.

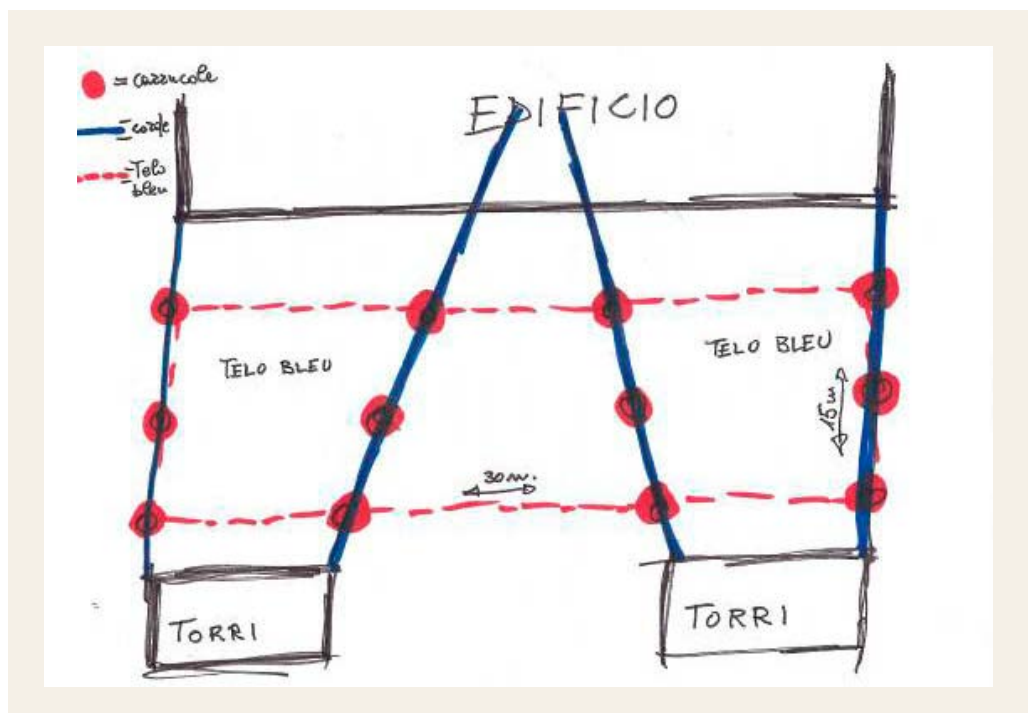


Figura 18. Diagrama de planificación para realizar una instalación. Fotografía extraída del archivo del Teatro Potlach.

Otra línea de investigación interesante sobre estos proyectos es la antropológica, y la pregunta en este caso sería: ¿cómo emergen las tradiciones y las culturas locales de un tejido urbano en relación con un trabajo realizado por una compañía «extranjera», sin que se conviertan en folklore?

Figura 19. Distribución de la corriente eléctrica a lo largo del recorrido de la performance. Fotografía extraída del archivo del Teatro Potlach.

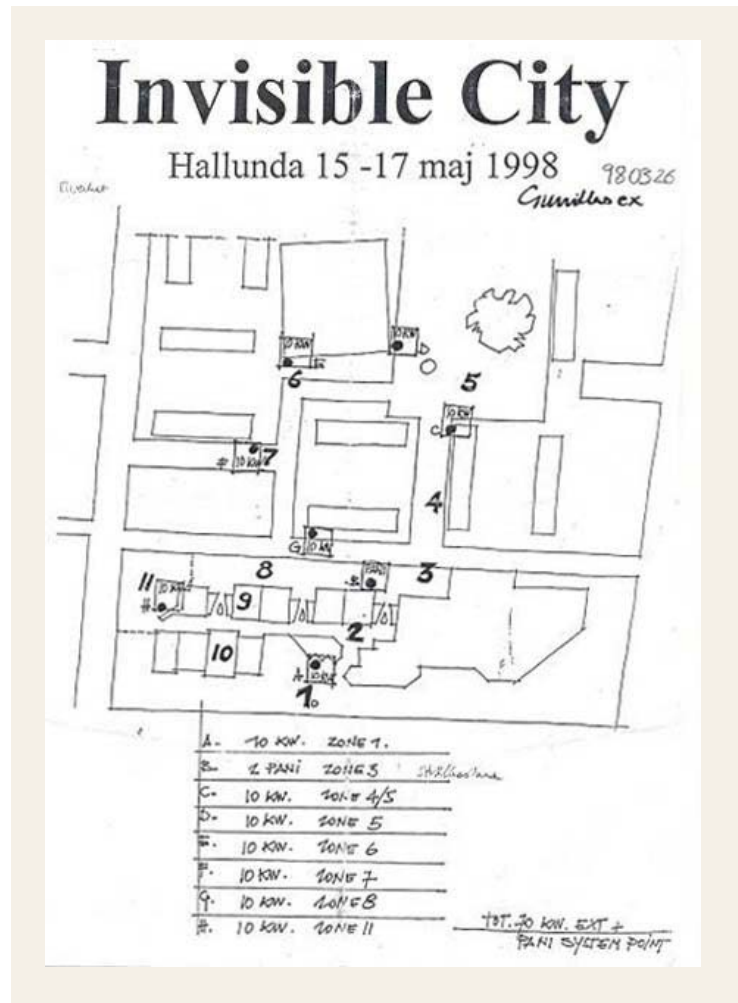
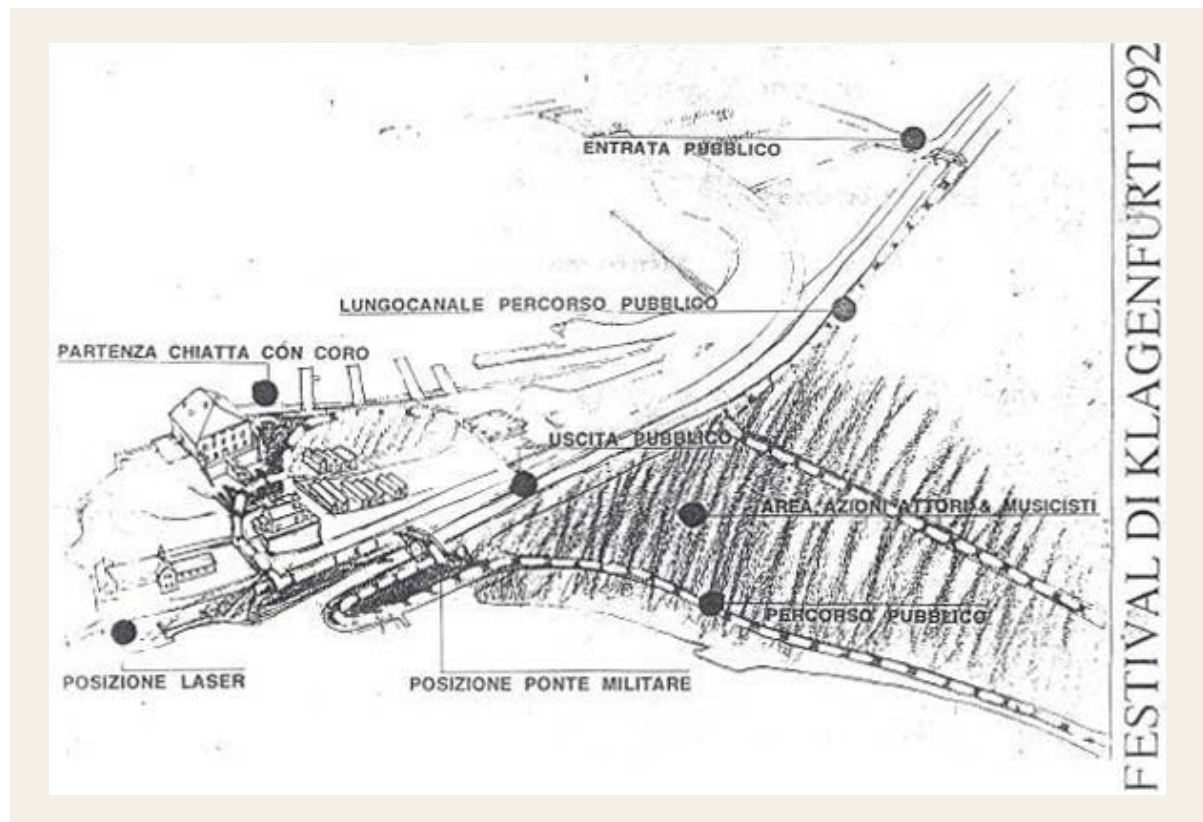


Figura 20. Distribución de las instalaciones a lo largo del recorrido de la performance y las diferentes posiciones reservadas a los espectadores. Fotografía extraída del archivo del Teatro Potlach.



Justo estas diferentes posibilidades de investigación explican por qué en estos proyectos el Teatro Potlach deja temporalmente su dirección exclusivamente teatral y se abre a la interdisciplinariedad. De hecho, en los proyectos se involucran no solo actores o directores sino también arquitectos, expertos en cultura visual, escenógrafos digitales, expertos en tradiciones y culturas locales, profesores universitarios e investigadores de distintos ámbitos. De hecho, el director no considera los proyectos como espectáculos terminados y cerrados, sino como laboratorios de experimentación continua en los que las diferentes áreas se encuentran y, a veces, chocan para intentar encontrar un equilibrio entre los diferentes elementos involucrados y al mismo tiempo para aportar una nueva línea de investigación a proyectos que se han llevado a cabo durante más de veinticinco años, pero que quieren y tienen que ser diferentes entre sí.



Referencias bibliográficas

CRUCIANI, Fabrizio. *Lo spazio del teatro* (1992). Bari: Laterza, 2017.

MARINIS, Marco de. *In cerca dell'attore*. Roma: Bulzoni, 2000.

PEARSON, Mike; SHANKS, Michael. *Theatre/Archaeology*. Londres: Routledge, 2001.

SANSONE, Vincenzo. «*Città Invisibili* of Teatro Potlach: A Journey to Rediscover Our Cultural Heritage». En: IPPOLITO, Alfonso; CIGOLA, Michela (eds.). *Handbook of Research on Emerging Technologies for Digital Preservation and Information Modeling*. Hershey: IGI Global, 2016, p. 536-562.

Parlar com a acte d'autoempoderament: instal·lació teatral i dispositiu de mediació tècnica al museu. *Numax-Fagor-Plus*, de Roger Bernat

Christina SCHMUTZ

cschmutz@telefonica.net

NOTA BIOGRÀFICA: Doctorada en arts escèniques per la Universitat Autònoma i l'Institut del Teatre. Ha cursat la carrera de Filologia i Ciències Econòmiques (Friburg, Alemanya). L'any 1998 arriba a Barcelona amb una beca vinculada a la dramaturgia contemporània.

En aquesta ciutat realitza principalment, amb Frithwin Wagner-Lippok, escenificacions artístiques de textos d'autors contemporanis alemanys com ara Falk Richter, Igor Bauersima, Sybille Berg, Roland Schimmelpfennig, Anja Hilling, Elfriede Jelinek, Oliver Kluck o Kathrin Röggla (Festival Grec, Festival de Sitges, Nau Ivanow, Espai Escènic Joan Brossa, Festival Videoart Loop, teatre Tantarantana). Des del 2006 inicia també projectes teoricopràctics al voltant del teatre postdramàtic i postespectacular amb conferències i com a membre activa del grup de treball Performance as Research, IFTR International Federation of Theatre Research i GTW Gesellschaft für Theaterwissenschaft (societat de les ciències teatrals a Alemanya). Imparteix classes teòriques i pràctiques a l'Institut del Teatre i a Eòlia, de Barcelona.

Resum

Sobre la base de l'exemple de la producció *Numax-Fagor-Plus*, del director català Roger Bernat, l'article debat l'estructura paradoxal d'un dispositiu tècnic, tot establint relacions amb aspectes d'un comportament «monolític» dels espectadors de xarxes socials amb usuaris que piulen i publiquen, i tot plantejant qüestions d'actuació autònoma i lliure. La transmissió tècnica del text és important per al desenvolupament de la producció teatral *Numax-Fagor-Plus* en el fràgil context del museu, per principi aliè al teatre. Aquesta comunicació *mitjançada* per un «aparell tècnic» respon a la idea del teatre postespectacular —introduir distàncies perquè aparegui el «tercer mitjancer»— i funciona com una participació espontània en el sentit del teatre postdramàtic. El contacte aparentment directe en el «diàleg» a què podrien estar disposats els espectadors, preparat per a l'autoempoderament de les converses entre el públic abans de l'inici de la realització escènica, esdevé una demostració irònica de la seva il·lusió, visualitzada com a mer seguiment d'un comportament suggerit tècnicament. La realització escènica fa palpable com funcionen els assistents com a massa, com es relacionen els uns amb els altres i com actuen amb el text «per encàrrec», tot sotmetent-se, d'entrada, sense qüestionar-la, a una regla que enlloc s'esmenta explícitament. A partir d'una aparent llibertat, són dirigits de manera quasi cínica cap a una prova d'obediència, i ara experimenten paradoxalment una llibertat molt més àmplia i notable: què passa, si no m'hi sotmeto?

Paraules clau: postespectacular, postdramàtic, dispositiu tècnic, autoempoderament, mediació, era del relat, fi del diàleg, cultura de comunicació actual

Christina SCHMUTZ

Parlar com a acte d'autoempoderament: instal·lació teatral i dispositiu de mediació tècnica al museu. *Numax-Fagor-Plus*, de Roger Bernat

«El tipus de diàleg al qual ens enfrontem avui mostra sobretot una cosa: el temps dels diàlegs s'ha acabat. El temps en què enraonàvem els uns amb els altres ha quedat enrere. Estem entrant en una nova era del relat. Aquesta era que ens toca viure està marcada per gent que s'entusiasma exclusivament per les seves pròpies narracions, sense cap necessitat o desig de prendre coneixement de l'altra cara de la història [...]. La competència gira al voltant de quina opinió capta més públic, de qui es fa sentir més...»

Amb aquestes paraules, Amir Reza Koohestani (2018: 1) diagnostica la fi del diàleg, de la conversa i de la negociació a la nostra cultura de comunicació actual, malgrat que tots nosaltres estiguem permanentment *online*, permanentment connectats, és a dir, que ens comuniquem gairebé en tot moment. En aquesta «nova era del relat», el parlar apareix sobretot com a monòleg presentat per mitjà de suports per a l'autorepresentació. Koohestani percep aquesta nova era com a època de pures afirmacions, que es limiten principalment a resumir i reproduir titulars, tendències i imatges d'actualitat, i al centre de les quals, preocupada per ella mateixa, l'expressió d'opinions i el control simultani del seu efecte s'han convertit en una mena d'autorepresentació. El treball en l'efecte social de l'opinió pròpia reprimeix el discurs crític i les ocasions de debatre en temps real.

El diagnòstic de Koohestani palesa dues coses: l'ambigüitat de les innovacions tecnològiques que, almenys cal pensar-ho així, estan pensades per facilitar el diàleg, però que en canvi el degraden a una mera articulació de les manifestacions pròpies; i la tendència a atribuir-se el dret d'expressar l'opinió pròpia. Aquest parlar «autoempoderat» té lloc sobretot a les xarxes socials. En l'àmbit de les arts escèniques, la problemàtica social que, d'aquesta manera, resulta dels dispositius de transmissió tècnica, ha trobat recentment un eco paradigmàtic en la producció teatral *Numax-Fagor-Plus*¹ de Roger Bernat.

1. Concepte: Roger Bernat, a partir de la pel·lícula *Numax presenta*, de Joaquim Jordà. Dramatúrgia: Roberto Frattini. Investigació històrica: Pablo González Morandi, amb la col·laboració d'extreballadors i extreballadores de les fàbriques Numax i Fagor Electrodomésticos. *Performer*: Núria Martínez-Vernís. Dispositiu de visualització: Matteo Sisti. Muntatge vídeo: Ramiro Ledo Cordeiro. So: Cristóbal Saavedra Vial. Direcció tècnica: Txalo Toloza. Coordinació: Helena Febrés Fraylich. Assistència producció: Ricard Terés. Fotografia: Jorge Nagore.

Aquest director treballa des del 2008 en una nova estètica, que converteix el públic en el protagonista de l'escena. Tal i com ho formula en una entrevista amb Óscar Cornago (2016: 215) sobre la primera obra d'aquest gènere, *Domini públic* (2008), «la dialèctica entre qui mira —l'espectador— i qui fa —l'actor— esclata en desaparèixer l'escenari i els actors».

A partir de la situació escènica de la posada en escena de Bernat, l'ambigüitat del dispositiu tècnic es pot debatre com a ambigüitat de l'empoderament propi i per compte d'altri. Per transmetre una impressió, n'esmentarem en primer lloc alguns detalls. Els espectadors es troben asseguts cara a cara en dues files semicirculars, que deixen un espai obert al mig. D'aquesta manera, la situació té l'aparença d'una assemblea. A dreta i esquerra es troben pantalles on es projecten contínuament textos dialògics.



Disposició dels espectadors al principi de la realització escènica. Captura de pantalla del material videogràfic personal FFF Roger Bernat / Blenda. Imatge: Christina Schmutz.

El títol *Numax-Fagor-Plus* remet, fusionant-la, a la temàtica del declivi de les dues grans fàbriques espanyoles —Numax (als anys setanta) i Fagor (cap al 2004)—, amb les reconstruccions pròpies de dues assemblees de treballadors d'aquestes fàbriques. La d'electrodomèstics Numax, amenaçada per la fallida, va ser salvada gràcies a la lluita dels treballadors contra un acomiadament col·lectiu i la seva autogestió transitòria als anys setanta. El documental de Joaquim Jordà *Numax presenta*, del 1972, mostra aquests fets. Molts anys després de l'autogestió de la fàbrica, fallida en última instància, Bernat va convidar tant els seus antics treballadors com els de Fagor a recrear una de les assemblees de Numax, recollida al documental de Jordà, i va filmar aquests *reenactments*. El nom *Fagor* remet als acomiadaments massius històrics de la cooperativa basca homònima, mentre que l'adjectiu *plus* representa la seva pròpia elaboració artística.

La posada en escena mostra, com a part de les projeccions, uns curts muntatges de vídeo de les reconstruccions enregistrades i del documental històric. Al mateix temps, recrea escènicament la situació d'una assemblea

amb la configuració dels seients a l'escenari obert. També les projeccions de text estan extretes principalment dels diàlegs del documental i dels *reenactments*.

En la realització escènica de l'11 de juliol del 2014 al Festival Grec, a Barcelona, la *performer* Núria Vernís-Martínez, a la primera cita projectada, comença llegint en veu alta:

MERCÈ: Hoy, 3 de mayo de 1979, los trabajadores de NUMAX nos encontramos en una situación delicada... Al cabo de dos años y medio de lucha para sacar adelante la fábrica y asegurarnos un trabajo... con un esfuerzo por parte de todos los trabajadores... defendiéndonos de clientes, proveedores, bancos, acreedores... nos encontramos en una situación comprometida.

La pròxima projecció de text suggereix que la *performer* s'adreça als espectadors de les últimes files, trencant així clarament la situació fictícia.

(*Pausa. La PERFORMER mira a los de las últimas filas:*) ¿Me oís allá atrás?

Segueix la tercera projecció:

ESPECTADORA DE LA ÚLTIMA FILA (*leyendo en voz alta*): ¡Sí, sí, adelante!
(Bernat, 2014).

Després d'aquesta situació inicial, els espectadors llegeixen les altres rèpliques, primer reticents, després amb més fluïdesa. En aquest procés semblen identificar-se cada vegada més amb la situació assembleària. Aparentment, entenen les projeccions de text com a exhortació a llegir-les en veu alta, seguint l'exemple de la *performer*. Cada nova projecció de text està precedida per un so sibilant, un so produït tècnicament que recorda una fuetada, tot evocant connotacions violentes. Això posa en dubte la impressió que aquí s'està produint un procés col·lectiu de presa de decisió lliure. D'altra banda, els textos projectats contenen instruccions explícites. Els espectadors se sotmeten a una regla aparentment implícita de llegir les rèpliques en veu alta i seguir les instruccions projectades com si fossin acotacions per a actors. Amb el temps, desenvolupen autèntiques ganes d'actuar, varien el to i la modulació de la veu i semblen voler entrar en competència mútua com a actors.

El reconeixement de les rèpliques com a textos dels videoclips extrets del documental i mostrats durant la realització escènica i de les assemblees, «escenificades» per Bernat com a recreacions, acrediten l'autenticitat històrica i reforcen la il·lusió de formar també part d'aquest autoempoderament, tal com hi és representat. Al mateix temps, aquest reconeixement propi palesa la seva utilització tècnica arbitrària, és a dir, la possibilitat que un mateix sigui manipulat, aquí i ara. En certa manera, produeix una historicitat posterior de la realització escènica present, i al mateix temps suggereix la possibilitat de ficcionar la història. D'aquesta manera, en la participació del públic s'esdevé un entrecruament d'aquests dos nivells.

Es plantegen i propaguen repetidament formats participatius que sugereixen als espectadors un accés a l'acció escènica, però sense cap autopercepció crítica de major importància al teatre. Menys sovint es té en compte, com també aquí, l'ambigüitat, deguda a la mediatització i, en determinats casos, possiblement intencionada, de les innovacions i dels dispositius tècnics. A *Numax-Fagor-Plus* el dispositiu tècnic consisteix en projeccions de text que compleixen una funció important per a la realització escènica, atès que en mantenen el funcionament en lloc d'actors. En aquest context, és decisiu no entendre per «realització escènica» la presentació d'una seqüència prèviament preparada, sinó, seguint Erika Fischer-Lichte (2004: 22), un esdeveniment teatral «que, com a procés d'experiències, sorgeix de la interacció de tots els participants, és a dir, de la trobada entre actors i espectadors. Així doncs, tots els físicament presents a l'espai participen en la seva gènesi; l'aquí i ara apareix sempre i és experimentat de manera especial com a present, i no es transmeten significats prèviament donats en un altre indret, sinó que presenta primerament significats sorgits en el seu decurs». Vista així, la «realització escènica» es caracteritza no tant per la situació posada en escena sinó, sobretot, per la seva «qualitat d'esdeveniment».

A la realització escènica present, tan sols a l'inici apareix breument una *performer*, que actua com a espectadora exemplar i, per tant, com a model d'actuació, per passar a l'última fila de la platea poc després de l'inici de la realització, i per tant queda en un segon pla escènic i fora del camp d'atenció dels presents. Seguint l'actitud de la *performer*, els espectadors llegeixen sempre primer el text parlat a partir de les projeccions; també en absència d'ella. Així doncs, la *performer* va desapareixent ràpidament en el transcurs de la realització escènica, de manera que la presència dels espectadors sorgeix cada vegada amb més força, fins a predominar. D'aquesta manera, es produeix de fet un anivellament de la jerarquia entre els presents, i en última instància una situació igualitària, és a dir, l'equiparació dels que intervenen en la realització escènica i els seus mitjans de producció. Els recursos dels espectadors són fins i tot més grans, ja que podrien completar allò que llegeixen en tot moment amb aportacions pròpies i de manera imprevisible; al mateix temps, obeeixen —també la *performer*, que al principi ho «viu» amb exemplaritat— la «norma» de llegir, que s'ha tornat «vigent». En un altre lloc,² denomino *tractament de text* la forma com apareix aquest text en la realització escènica. Aquesta aparició, és a dir, aquest *tractament de text*, presenta els trets del compliment d'una norma, per la qual cosa se la pot denominar *compliment d'instrucció*. En aquest sentit, la *performer* es presenta des de l'inici amb una dependència que qüestiona el seu estatus d'actuant autònoma. La situació, la presència de la *performer* i la seva actuació amb el dispositiu tècnic, el text que és presentat i que exhorta suggestivament a llegir-lo, generen junts una situació social en què els espectadors es veuen

2. Tesi doctoral de Christina Schmutz, *La dimensión crítica del teatro de Roger Bernat, René Pollesch y Christina Schmutz/ Frithwin Wagner-Lippok: uso de texto y reflexión crítica en la conjunción de teoría y práctica: una aproximación fenomenológica a Numax-Fagor-Plus, Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia y els suplicants//convivre a bcn*, 2018. <<http://catalegclassic.uab.cat:80/record=b2038641>> [Consulta: desembre 2019]

compel·lits a parlar en públic. L'empoderament per compte d'altri esdevé autoempoderament.

Si bé —com fou el cas en algunes realitzacions escèniques— sorgeixen a poc a poc algunes manifestacions espontànies que es desvien mínimament del text projectat i que causen rialles o altres reaccions emocionals entre els altres espectadors, la majoria d'assistents es mantenen generalment fidels al text de les projeccions. A part d'aquestes excepcions, els espectadors no desenvolupen el seu propi text, tot renunciant —si més no en part— a l'oportunitat d'autoempoderament que els ofereix la situació, que poden entendre com a empoderament per compte d'altri i, per tant, «aprofitable». Tot indica que la situació ofereix la participació immediata del públic i la seva pròpia concepció de la realització escènica com a substitutes de la vacant deixada per la *performer*.

El que fa tan ambigua i teòricament interessant la realització escènica de Bernat, malgrat l'aprofitament relativament escàs que el públic fa de la llibertat, és que precisament aquesta immediatesa —un tret recurrent de l'estètica postdramàtica— porta a confusió. El dispositiu tècnic de les projeccions de text conté, com a nucli de l'estètica bernatiana (i no només en aquesta realització escènica), un entrellaçament astut i paradoxal entre autoempoderament i empoderament per compte d'altri. Ben lluny de fer parlar els espectadors de manera *immediata*, donant-los la llibertat de definir el seu propi «destí», si més no aquella vetllada, hi té lloc una *mediació*. De fet, fins i tot una doble mediació: els espectadors transmeten *per a si mateixos* un text tècnicament ja mediat, i no són els actors els qui, com és habitual, els serveixen tot el text ja acabat. Aquesta comunicació *mediata* a través del dispositiu tècnic correspon a un tret estructural fonamental del teatre postespectacular d'André Eiermann (2009): la reivindicació d'introduir de nou distàncies en la comunicació teatral entre l'escenari i el públic, de fer aparèixer l'anomenat «tercer mitjancer». És així com Eiermann denomina la tercera instància basada en la teoria de la relació triangular de Jacques Lacan (1996), que introdueix una alteritat en la relació dual entre públic i escenari. D'altra banda, el fet que, si més no alguns espectadors, no sols assumeixin amb predisposició i amb animat entusiasme el seu nou «paper» i intentin «representar-lo» de la millor manera possible, sinó sobretot la manera *com ho fan*, també conté trets manifestos d'una participació espontània en el sentit del teatre postdramàtic (Lehmann, 1999) i, considerant el desenvolupament estètic més recent, també del teatre immersiu. En el fet que la *performer* es manté a l'ombra, es fa palesa aquesta estratègia d'absència, i amb ella entra en joc l'aspecte de l'alteritat: en la relació directa entre l'acció a l'escenari i l'experiència de l'espectador, irromp un buit en absència d'actors físics parlants a través del dispositiu tècnic de les projeccions de text i de la desaparició de la *performer*, un buit que ara pot ser omplert per una tercera instància. D'aquesta manera, la suposada «oferta» d'un control immediat de la realització escènica —i, per tant i de manera exemplar, del propi destí aquella vetllada—, rep un clar «revés».

No obstant això, la realització escènica, vista de manera superficial, sembla constituir un cas especialment provocatiu de participació teatral que fa

esclatar els dispositius habituals en el teatre: es tracta d'un «dispositivo escénico que se activa con la participación del público» (Cornago, 2015: 267). En comptes de tenir lloc en un teatre convencional, es realitzà al Museu d'Arqueologia de Catalunya. En l'entorn fràgil de l'exposició d'art, el propi tractament performatiu de la institució i l'observador genera un desassossec. Això marca les expectatives des d'abans del començament de la mateixa realització i suggereix un estil participatiu. L'indret encarna un ambient diferent d'un teatre regular. Es tracta d'un tipus especial d'espai públic, l'accés al qual també genera expectatives vinculades a la visita d'un museu. Els indrets i esdeveniments que desencadenen expectatives especials suposen «dispositius»: s'hi vinculen normes i discursos concrets. Segons Michel Foucault (1978: 119-120), un dispositiu inclou elements heterogenis, relacionats entre si a través de determinats vincles canviants i que, en el seu conjunt, compleixen una funció social estratègica. Per damunt d'això, el dispositiu es troba vinculat a les relacions de poder existents. Així doncs, per a Foucault es convertí en un recurs conceptual per donar nom al funcionament de la societat que rau en les estructures. Tant al *teatre* com al *museu*, els espais, els discursos, les institucions i les administracions es troben connectats en xarxa de mode canviant, de manera que responen a necessitats socials i reflecteixen el poder estructural d'una forma més o menys crítica: en el primer cas, responen a la necessitat d'una reafirmació (del jo) actual escenificada per actors davant d'un públic físicament present, mitjançant la presentació d'una narració més o menys fictícia; en el segon, responen a la necessitat de conservació i d'exposició, invariables en el temps, d'esdeveniments passatgers, materials o immaterials. Així doncs, el dispositiu comprèn determinats discursos i normes, així com coses dites i sobreenteses, i serveix com a xarxa que hom pot teixir entre els elements i les relacions de poder existents. Wolfgang Neurath (2017) remarca, dins el concepte de dispositiu, la contracció d'allò físic exterior amb allò mental imaginatiu: «El pensament de Foucault se situa en un límit, sembla venir de fora, però representa una invariànt amorfa particular en la història social, perquè entén els poders socials com a ocupació política del cos i de la ment». D'aquesta manera, en el subjecte es creuen forces socials i forces d'espontaneïtat individual: «El subjecte està dividit, sotmès, en certa manera és portador de forces estranyes, i capacitat, és a dir, pateix i exerceix el poder».

En aquestes cruïlla i superposició del poder i l'empoderament intersubjectiu i subjectiu, en el seu enfocament participatiu i en la proximitat amb la instal·lació, *Numax-Fagor-Plus* és en principi comparable amb les instal·lacions de l'artista germanobritànic Tino Sehgal. Tal com succeeix en les seves instal·lacions, que anomena «situacions construïdes» i que es troben influïdes per l'art conceptual, l'art minimalista, la coreografia, la *performance* i la instal·lació artística,³ els anomenats «intèrprets» generen contacte amb els visitants de museus, seguint les seves instruccions, i els involucren en l'acció mitjançant diàlegs, cant o coreografia. De la mateixa manera que en els

3. Les obres de Sehgal s'exposen exclusivament en museus (MOMA, Biennal de Venècia [Lleó d'Or 2013], Guggenheim, Tate Modern, Dokumenta Kassel, etc.). N'estan estrictament prohibides la presa de fotografies, la publicitat i la reproducció.

settings participatius de Bernat, els visitants prenen consciència de la seva presència: «Sehgal himself acknowledges that, in his work, the visitor is made aware of his or her own presence in the situation created by the installation» (Burt, 2010: 276). Si bé, a diferència de Bernat, Sehgal mostra les seves obres exclusivament en institucions alienes al teatre, com galeries i museus, també en ell «l'experimentació i l'exploració de les normes duta a terme en l'experimentació, constitueixen un aspecte bàsic» (Umatham, 2011: 169).

La diferència o la peculiaritat de *Numax-Fagor-Plus* és que la participació suposa aquí un parany diabòlic perquè els dispositius teatrals hi *semblen* vulnerables visiblement i política, però com a *mediats tècnicament* no se suprimeixen, sinó que són insubstituïbles, per la qual cosa fins i tot es reafirmen. Per recuperar el vincle amb la tesi inicial de Koohestani, cal recordar el context social en què es planteja la qüestió del parlar no instat en situacions públiques. L'aportació individual espontània al discurs públic és considerada, i amb raó, com a senyal d'una actitud democràtica, emancipada i activa que participa en la vida social. No obstant la seva validesa, que no serà objecte de les meves reflexions, aquesta afirmació interessant planteja si més no la qüestió de com cal valorar el parlar no instat en situacions públiques sobre aquest rerefons. L'aportació individual espontània al discurs públic és considerada, i amb raó, com a senyal d'una actitud democràtica, emancipada i activa que participa en la vida social. Tanmateix, hom podria sospitar, amb les paraules de Koohestani, que aquest parlar es pot interpretar —en les suposades condicions de predomini de relats mediatitzats— totalment a l'inrevés, com a relat «*influenced*» mediàticament i banal en si mateix. Podria donar-se el cas que la tendència a un relat propi desplegui un efecte emancipador, tot fent aflorar afirmacions lliures i desenvolupades subjectivament en qualsevol moment i en qualsevol dispositiu, però que, al mateix temps, l'espai per a la negociació en diàleg d'unes conclusions més complexes es fa més estret, impulsat per dispositius tècnics. Aquests dispositius s'han d'entendre com a estructures concretes o abstractes, en el sentit de Foucault (1978), en què es manifesta el poder-saber social. Si, d'una banda, aquestes estructures de poder i coneixement, suportades per dispositius tècnics, produeixen i estimulen «opinions», les encunyen a partir de patrons prefabricats de manifestacions i, finalment, les introdueixen al discurs com a «relats» vàlids, de l'altra són tan sols *en aparença* l'expressió de la disputa social entre individus. Vist així, la conversió de «l'opinió pròpia» en el relat, apuntada per Koohestani, evitaria abans que res la formació d'opinions pròpies. En aquestes circumstàncies paradoxals, es facilitaria per un costat l'autoempoderament al parlar no instat però, per l'altre, perdria el seu sentit social en la convivència en diàleg, el d'una competència entre opinions i actituds lliurement escollides que, en darrer terme, resulta en benefici del desenvolupament dinàmic continu i de la remodelació progressiva i adaptativa d'una societat democràtica. Les instal·lacions tècniques que facilitarien un semblant autoempoderament no fan sinó reforçar encara més aquesta ambigüitat entre manipulació i empoderament.

En la vida diària, es produeixen contínuament ocasions en què podria sorgir l'ambigüitat: cada telèfon mòbil és, en certa manera, un mitjà per

instar a parlar i, al mateix temps, un dispositiu tècnic per integrar l'individu en els interessos d'un mercat poderosíssim. Des de fa temps, la crítica cultural apunta que els dispositius tècnics innovadors, com els que actualment marquen sobretot l'ús de les tecnologies digitals, promouen un comportament i una comunicació uniformes, per exemple en les anomenades «bomboles de filtres». L'experta en mitjans Martina Leeker (*TdZ*, 2018: 7-18), en un article sobre estratègies estètiques en cultures digitals, remarca que ja no es desenvolupa res d'original per assolir una comunicació satisfactòria, sinó que hom relativitza i encadena referència rere referència. Així mateix, aquesta pèrdua d'allò propi contrasta amb una exigència, percebuda subjectivament, de reinventar-se contínuament. També aquí la il·lusió de l'autorealització sembla enfrontar-se al pur domini extern. L'observació de la pèrdua d'originalitat i de la irrellevància és minada per l'experiència de l'exigència social d'incomparabilitat i omnipresència: la promesa d'aquest nou universalisme rau, a més a més, en estar connectat i poder entrar en contacte amb tot i amb tothom, en tot moment. La discrepància empírica entre aquesta aspiració i aquesta promesa, d'una banda, i el fracàs viscut juntament amb el desengany d'aquesta aspiració, de l'altra, planteja principalment la qüestió de l'autonomia fonamental dels actes de parlar en públic: quina dependència tenim quan ens pronunciem públicament amb patrons prefigurats o dispositius tècnics que ens marquen inadvertidament aquesta manera de parlar i, potser fins i tot, la nostra pròpia «opinió»?

Després que els pilars bàsics del teatre postdramàtic —la inclusió d'allò real com a material artístic i l'obertura de la quarta paret, és a dir, la comunicació cara a cara— quedessin corromputs pel seu acaparament comercial, Eiermann, davant la funció emancipadora que tingué en el seu moment el teatre postdramàtic, actualment confia més aviat en les noves estratègies d'absència i, per tant, en els formats postespectaculars. L'oportunitat que això comporta és que l'esdeveniment teatral no sigui completat sinó pels fantasmes i la poesia-alteritat creada artísticament. D'aquesta manera, les estratègies estètiques, que forcen la formació d'aquesta alteritat i fan caure l'espectador en un forat, que després pot omplir mitjançant la seva pròpia activitat, formen, segons Eiermann, la base d'un d'empoderament verídic.

Davant d'un escenari buit, sense personal, els espectadors esdevenen *performers*. Deixen enrere la seva condició d'espectadors i assumeixen l'acció escènica. El dispositiu tècnic genera el seu *autoempoderament* i la seva emancipació de la condició d'espectador passiu. L'efecte queda reforçat per la lenta desaparició de la *performer*. El dispositiu tècnic és tan transparent que els espectadors també s'hi podrien rebel·lar. Tenen via lliure, poden llegir o no, també podrien modificar textos o acotacions, llegint de manera diferent o una mica diferent, o bé deixar d'executar acotacions, o seguir-les només en part o de manera diferent. L'autoempoderament dels espectadors arriba, com a tal, fins al disseny totalment lliure de la realització escènica, això és, fins a la seva total desintegració. De fet, la tesi de l'autoempoderament no gira al voltant de la qüestió de si realment abandonen el marc suggeritiu —amb la qual cosa l'*utilitzen* paradoxalment de debò—, sinó de si el *podrien* abandonar; és a dir, si l'oferta hi és, si hi ha un espai de possibilitats

obert, si és experimentable com a tal (a les realitzacions a les quals he assistit, els espectadors no han aprofitat les seves possibilitats i la seva llibertat fins aquest punt).⁴

D'aquesta manera es crea un buit entre possibilitat i realització, en aquest cas entre llegir i parlar; en aquest buit, sorgeix una pregunta: qui produeix el text? Qui parla? Es tracta realment d'espectadors emancipats? O potser no sortirà a través de la màscara dels personatges, adoptats sol·lícitament pels espectadors, la veu autoritzada del *setting*? Aquesta pregunta duu a la segona lectura, totalment diferent, de la realització escènica. El comportament dels espectadors permet establir una relació òbvia amb aspectes de les xarxes socials, els usuaris de les quals piulen i publiquen i també es pensen que actuen amb llibertat i autonomia. Per això la realització escènica no sols fa experimentable l'emancipació escènica dels espectadors, sinó que també n'encarna simultàniament el contrari: la manera com els assistents funcionen com a massa manipulable davant d'una regla, endemés «autoritzada» per un aparell tècnic, per un dispositiu. Segueixen instruccions i reciten mesells un text «per encàrrec». Se sotmeten a una regla que enlloc s'ha indicat explícitament. L'aparent llibertat d'expressió apareix en realitat «llegida», preimpresa, marcada, dramàticament preparada per altri. Cegament obedients, accepten el seu propi autocontrol i la seva autolimitació, en lloc d'aprofitar l'ocasió de tenir alguna cosa a dir. Senzillament segueixen el corrent, s'immergeixen en la suposada estructura normativa de la microsocietat de la realització escènica. Per expressar la seva pròpia opinió, s'haurien de situar al marge del grup i atrevir-se a marcar-hi distàncies.

La instal·lació escènica de Bernat es presenta d'aquesta manera com a farsa sarcàstica de la llibertat il·lusòria d'una comunitat que cedeix, submissa, a la més mínima direcció autoritària transmesa tècnicament. Aquesta segona lectura fa trontollar la fe en la llibertat d'expressió d'individus autònoms capaços de manifestar la seva opinió espontàniament. També planteja la qüestió de si les converses i els discursos entre persones no són molt més prefigurats que no ens imaginem. Una formulació transparent i democràtica de les normes socials no protegeix d'un totalitarisme per la porta del darrere. D'aquesta manera, la realització escènica distingeix un trivial esquema dicotòmic entre participació emancipadora bona i teatre de representació dolent, en una analogia estètica amb la dicotomia entre oprimits i opressors en la lluita obrera. Així, és possible interpretar la mateixa realització escènica en sentit contrari. L'altra cara de la moneda del dispositiu tècnic com a instrument d'alliberament és l'aparell tècnic com a complex opressor. El dispositiu pot esdevenir un lloc d'ensinistrament, un instrument d'opressió, sempre que s'hi marqui què reciten els espectadors: el seu comportament ha sigut manipulat per a l'èxit «com a model de negoci» de la posada en escena. La realització escènica oscil·la entre aquestes lectures, tot contraposant l'habilitació a la llibertat i el parany de la manipulació. El paral·lelisme social és obvi: també les xarxes socials fan veure

4. Sartre diu a *Les mouches* (*Les mosques*) que les persones no saben que són lliures: Júpiter recorda a Egist «le secret douloureux des Dieux et des rois, c'est que les Hommes sont libres. Ils sont libres, Égisthe. Tu le sais, et ils ne le savent pas».

que són transparents, però actuen com a estructures de poder autoritàries. Tot plegat recorda empreses com Google, Facebook, Amazon o Microsoft, que promouen el «capitalisme de vigilància» (Zuboff, 2018) com a model de negoci. Això correspon exactament a allò que Foucault volia dir amb «dispositiu». Així doncs, la realització escènica funciona pel que fa a la seva configuració tècnica com a *demostració d'un dispositiu*, i al mateix temps precisament com a aquest dispositiu.

La qüestió de les suposades llibertat i autoresponsabilitat dels espectadors pot formular-se com a «emancipació guiada dels espectadors», és a dir, si no cal veure l'emancipació dels espectadors suposadament possibilitada més aviat com a conseqüència d'una manipulació estètica. L'*autoempoderament manipulat* per part dels espectadors tan sols és possible gràcies a un dispositiu tècnic: és un empoderament *manipulador*. El dispositiu tècnic és tan transparent que els espectadors s'hi podrien rebel·lar; es tracta d'una regla no explícita, però clara i distingible. Tanmateix, els espectadors accepten el seu autoempoderament tot parlant i donant forma al decurs de la realització escènica. L'alteritat com a característica postespectacular de la realització escènica permet ambdues interpretacions. Si hom afirma —en l'àmbit social— la reivindicació que el teatre generi models de participació autèntica en l'actuació, *Numax-Fagor-Plus* és en aquest sentit també una configuració en què la realitat és al mateix temps *autèntica* (els espectadors poden parlar) i *no autèntica* (de fet, només diuen allò que els és indicat). El parlar dels espectadors també presenta trets d'una exposició pública, que de manera exagerada hom podria veure com a posturejar, com a autorepresentació en positiu. En aquesta autorepresentació es reflecteix, al seu torn, el pronòstic de Koohestani de «l'era del relat». La il·lusió d'una comunicació triada lliurement entre persones lliures, quan en realitat uns dispositius tècnics suggereixen actuacions desitjades, remet a una conclusió decisiva, sobretot a la vista de la tendència mundial cap a un auge dels posicionaments populistes de dretes: la possibilitat de lliure expressió verbal dista molt de ser una formació lliure de voluntats.

El *setting* altament ambigu de Roger Bernat a *Numax-Fagor-Plus* pot ser considerat com a desglossament dialèctic de la interpretació en una tesi d'empoderament, així com l'antítesi de la incapacitació. El *setting* teatral manipulador equival a una situació prerevolucionària, no sols pel que fa al contingut sinó també estructuralment: desemboca —així sembla voler-ho el seu concepte— en una mena de ficció real, que també funciona en part. Però així mateix la resistència contra la pretensió d'haver de «participar» duu irremissiblement, en última instància, a tractar el tema de l'assimilació o la resistència. D'aquesta manera, l'experiència immediata dels textos parlats és viscuda una vegada com a *autoempoderament* i una altra vegada com a *autoempoderament manipulat*, és a dir, una experiència generalment *paradoxal*, que resulta crítica precisament per aquesta paradoxa inevitable: denuncia la situació social existent o la passivitat del públic en una situació teatral habitual; diferencia un esquema dicotòmic de bo i dolent en oprimits i opressors en la lluita obrera, mostrant, en primer lloc, com els oprimits també pressionen suggestivament els seus iguals i, en segon, que la manca de protesta no sols es

deu als opressors sinó també al conformisme de la massa davant el compromís democràtic; duu un sistema social i teatral existent a la crisi, tot ampliant l'espai cap a opcions d'actuació que fins ara han passat desapercebudes.



Referències bibliogràfiques

- BURT, Ramsay. «Performative Intervention and Political Affect: De Keersmaker and Sehgal». A: KOLB, Alexandra. *Dance and Politics*. Berna: Peter Lang, 2010, p. 268-279.
- BERNAT, Roger, FFF. *Numax-Fagor-Plus*, 2014 [en línia].
<<https://www.catalandrama.cat/es/>> [Consulta: 17 gener 2019].
- CORNAGO, Óscar. *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada, 2015.
- «Uno va al teatro a ser manipulado. Una conversación con Roger Bernat». *telondefondo, Revista para la Crítica Teatral* (Argentina: CABA), núm. 24, p. 214-226.
- EIERMANN, André. *Das postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste* (Teatre postespectacular. L'alteritat de la funció i l'art fora dels límits). Bielefeld: [transcript] Independent Academic publishing, 1999.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen* (La estética de lo performativo). Frankfurt: Suhrkamp, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (Dispositius del poder. Sobre sexualitat, saber i veritat). Berlín: Merve, 1978.
- KOOHESTANI, Amir Reza. «Das Ende des Dialogs» (El final del diàleg). *Theater Heute* (Berlín), núm. 8 (juny 2018), p.1.
- LACAN, Jacques. *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar* (Els quatre termes bàsics de la psicoanàlisi. El seminari). Traducció del francès a l'alemany de Norbert Haas (1973). Berlín: Quadriga, 1996.
- LEEKER, Martina; BISCHOF, Andreas; MARKUS, Joss. «Wir erfinden uns und die Dinge gerade neu» (Redescobrint-nos nosaltres i els nostres objectes). A: *Theater der Zeit* (Berlín), núm. 7-8 (agost 2018), p. 25-31.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Das postdramatische Theater* (El teatre postdramàtic). Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999.
- NEURATH, Wolfgang. *Von den Dispositiven der Macht und ihrer sozialen Morphologie* (Dels dispositius del poder i la seva morfologia social) [en línia].
<<http://medienimpulse.at/articles/view/1028>> [Consulta: 18 desembre 2018].
- PARISER, Eli. *The Filter Bubble. How the new personalized web is changing what we read and how we think*. Edició original de 2012. Traducció de l'anglès al castellà de Mercedes Vaquero. Barcelona: Taurus, 2017.
- SARTRE, Jean-Paul. *Les Mouches*. París: Gallimard, 1943.
- ZUBOFF, Shoshana. *The age of surveillance capitalism* (Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus). Traducció de l'anglès de Bernhard Schmid. Frankfurt: Campus, 2018.
- UMATHUM, Sandra. «Es regiert das abstrakte Konzepttheater». A: HINZ, Melanie; ROSELT, Jens (eds.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater* (Caos i concepte. Assaig i assajar en el teatre). Berlín: Alexander, p. 150-171.

El tercer espai de l'arquitectura teatral. Entre l'escenari i la ciutat

Francesca SERRAZANETTI

Politecnico di Milano, Italy
francesca.serrazanetti@polimi.it

NOTA BIOGRÀFICA: Doctora en Arquitectura, imparteix classes i duu a terme recerca al Politecnico di Milano, investigant temes arquitectònics i teatrals. Fundadora i editora de *Stratagemmi*, una revista i *webzine* d'estudis teatrals. Col·laboradora habitual en revistes de teatre i arquitectura i membre del consell d'edició de *Casabella*. És també directora de la col·lecció de Moleskine «Inspiration and Process in Architecture». Dirigeix projectes curatorials, editorials i de recerca.

Resum

Al llarg de la història, el disseny d'espais teatrals sempre ha tingut en compte la seva relació amb la ciutat. Darrerament, quan s'ha prestat molta atenció a les pràctiques de participació cultural, l'arquitectura conseqüentment ha canviat de nou el seu enfocament envers la tipologia teatral i la seva relació amb l'espai urbà: sembla que el focus sigui ara el paper de l'entrada, la façana i els espais públics fora de l'escenari en continuïtat amb l'espai públic del carrer.

Mitjançant l'ús d'estudis de cas seleccionats, aquest article investiga espais escènics tal com han estat dissenyats i ocupats els darrers 10 anys, analitzant les relacions entre artistes, arquitectes, públics i la ciutat. La implicació amb la idea del temps i la tensió entre el paper cívic dels teatres i la seva transformació provocadora rauen al centre d'aquesta investigació.

Paraules clau: teatre, arquitectura, façana, espai públic, memòria

Francesca SERRAZANETTI

El tercer espai de l'arquitectura teatral. Entre l'escenari i la ciutat

Durant la major part de la seva història, el teatre s'ha fet fora d'edificis. Solem considerar els espectacles a l'aire lliure com quelcom estrany, però sabem que el teatre només ha estat reclòs dins un espai construït, jeràrquic i pensat per a aquest propòsit des de fa menys de quatre segles (Zorzi, 1977). Per tant, no ens ha de sorprendre que el disseny d'espais sempre hagi tingut en compte la seva relació amb la ciutat.¹

El discurs contemporani sobre el teatre i el seu lloc en la ciutat hauria de centrar-se en la seva relació amb el públic. Els darrers anys, quan s'ha prestat molta atenció a la implicació dels espectadors i a les pràctiques de participació teatral, l'arquitectura consegüentment ha canviat de nou (o, per tant, hauria de canviar) el seu enfocament envers la tipologia teatral i la seva relació amb l'espai públic.

Les dues cares de la moneda en la cerca d'una nova relació entre representació i espai al segle xx han estat, d'una banda, la sortida cap a l'exterior i, de l'altra, la recerca sobre la flexibilitat de l'interior del teatre. Jo, en canvi, em concentraré en un tercer espai. Es tracta d'un espai completament teatral, però d'alguna manera es troba en un punt intermedi: entre l'espai interior de l'edifici i l'exterior. Aquí rau la meua recerca en el que considero que és la nova dimensió pública pròpia del segle XXI, que respon a les necessitats dels públics i a una dimensió artística relacional.

M'agradaria adreçar aquesta qüestió fent servir les conclusions comunes que es deriven d'un projecte de recerca en curs sobre l'arquitectura teatral contemporània i algunes entrevistes que he fet a arquitectes que han treballat amb directors i companyies de teatre. No hi ha moltes pràctiques de disseny prou especialitzades en espais escènics, i en aquest article faré referència sobretot a la feina de l'estudi d'arquitectura britànic Haworth Tompkins.

Fundat per Graham Haworth i Steve Tompkins l'any 1991, el 1994 l'estudi només havia enllestit una petita fàbrica de calçat. Va ser aleshores que el director Stephen Daldry els va escollir per redissenyar el Royal Court Theatre,

1. He escrit sobre les relacions entre el teatre i la ciutat a Serrazanetti, 2010.

del qual era el director. D'aleshores ençà, Haworth Tompkins s'ha especialitzat en el disseny d'espais d'entreteniment en edificis històrics (no només teatres) i s'ha convertit en un referent, en consonància amb alguns dels desenvolupaments creatius més vitals i fascinants en l'escena contemporània. L'estudi ha afrontat el repte de dissenyar escenaris georgians i victorians —la restauració del Bristol Old Vic, de l'any 1760, inaugurat la tardor de 2018, mentre que el 2020 s'enllestiran les obres del Drury Lane Theatre de Londres, situat en un edifici de 1812— així com exemples més recents d'arquitectura anglesa, com el brutalista National Theatre dissenyat per Denys Lasdun l'any 1976. El treball de Haworth Tompkins explora la capacitat d'edificis històrics catalogats per deixar pas a nous espais innovadors per a ús públic, cultural i civil, investigant una nova relació amb la ciutat.

El teatre i la ciutat. Dins/fora

Sembla que en la història del teatre la transformació i experimentació de la tipologia del teatre sempre s'han centrat en la part més interior de l'edifici. Entenent que el teatre està format per tres capes —l'exterior (la relació amb la ciutat); el nucli intern (l'espai de representació pròpiament dit) i la capa intermèdia constituïda per la part del darrere (per als actors i les actrius) i del davant (per al públic)—, la recerca teatral dels segles XIX i XX sempre es concentrava en la part interior, la sala. Des del Teatre Total de Walter Gropius al Schaubuhne de Jurgen Sawade, passant per molts exemples d'espais escènics flexibles que combinen diverses tipologies (teatre a la italiana, escenari central...), podem examinar la flexibilitat que ha adquirit la sala de teatre.

El segle XXI, en canvi, està prestant atenció a les parts externes, que estan en contacte directe amb la ciutat. Diria que això ha anat succeint des d'almenys l'any 1999, quan Rem Koolhaas va utilitzar una cortina per separar el teatre de la ciutat: va obrir una finestra que donava al carrer al Second Stage Theatre de Nova York (De Michelis, 2007).

L'esbós que va fer Louis Kahn l'any 1973 per al teatre Forth Wayne, en què va representar el teatre com un violí dins del seu estoig, sembla efectiu: «[...] després d'haver observat teatres, vaig arribar a la conclusió que has de considerar la sala i l'escenari com un violí, un instrument sensible on hauria de ser possible escoltar, fins i tot un xiuxiueig, sense necessitat d'amplificar el so. El violí i el seu estoig són completament diferents i s'han de dissenyar amb la mateixa cura» (Breton, 1989).

Entre l'interior i l'exterior de l'edifici hi ha un espai que cal creuar, no només una paret, i que té un fort potencial performatiu. És el que jo anomenaria el tercer espai, i marca la relació entre el teatre i la ciutat.

Aquest espai s'explora de diferents maneres: accentuant la transparència d'algunes parts per permetre una visió parcial dels espais i les activitats internes, estructurant alguns espais interns i externs sense pausa, fent possible que passin transeünts ocasionals per l'atri o altres parts del complex i vegin l'interior des de fora estant, o utilitzant els trets compositius típics de la ciutat, proposant així amb nous termes una continuïtat que ha existit des de fa segles (des del Teatro Olimpico de Palladio i Scamozzi a Vicenza

al Gardella-Rossi Teatro La Fenice de Gènova). Aquestes solucions fan del teatre un lloc on quedar-se, i no només un lloc on anar per assistir a un espectacle.

Però aquestes no són només solucions fetes per atraure nous públics. En els projectes de Haworth Tompkins veiem que els vestíbuls s'entenen com a extensions del carrer, esplanades protegides per façanes transparents i poroses.

Aquest aspecte és evident en projectes que renoven antics teatres de diferents tipus: alguns «espais trobats» com el Young Vic Theatre o teatres que ja existien com el Bristol Old Vic o el National Theatre.



Haworth Tompkins, Young Vic Theatre, Londres ©Philip Vile.



Haworth Tompkins, Young Vic Theatre, Londres ©Philip Vile.



Haworth Tompkins, National Theatre, Londres ©Philip Vile.



Haworth Tompkins, Bush Theatre, Londres ©Philip Vile.

Els vestíbuls s'entenen aquí com l'extensió del carrer, no només quant a materials sinó també quant a temps: estan disposats en un cert ordre cronològic que conceptualment els converteix en un punt de pas entre la vida de cada dia del carrer i una zona més sòlida, permanent i arrecerada. La capa exterior té a veure amb els ritmes ràpids de la realitat. Per aquest motiu, aquesta qualitat porosa és clau.



Haworth Tompkins, Royal Court Theatre, Londres.



Haworth Tompkins, Royal Court Theatre, Londres ©Andy Chopping.

Temps i realitat. Un enfocament narratiu

Les qüestions de temps i realitat estan íntimament connectades i ambdues són fonamentals per a projectes d'arts escèniques. El temps és un factor clau en les relacions entre un grup d'individus que comparteix un esdeveniment situat en l'«aquí i ara» i alhora connectats amb la continuïtat de la nostra memòria col·lectiva: la història del passat, que forma part de l'espai, i la temporalitat en l'evolució de la ciutat. Tots els espais escènics reeixits estan d'alguna manera relacionats amb la idea de temps: això no vol dir que hagin de ser llocs històrics perfectament restaurats, o les seves rèpliques. Quan es comença la feina amb materials bàsics que tenen un passat, és més interessant extrapolar les seves històries, fer que el caràcter temporal de l'espai es torni més ambigu i elàstic, i establir un vincle entre el temps real del carrer i el temps «suspès» de la representació.

La qüestió del temps realment no té res a veure amb ruïnes. En una al·lusió al referent més important en aquest àmbit, Tompkins afirma que «el Théâtre du Bouffes du Nord està concebut amb extrema cura i art. L'elecció de situar l'escenari més cap endavant o d'amplificar la característica teatral de l'espai mitjançant les empremtes del seu passat constitueixen eines pràctiques que persegueixen intensificar l'experiència de l'espectador i reforçar la capacitat de comunicar amb l'espectacle. Es tracta d'intervencions tècniques acuradament mesurades, els resultats de l'experiència i la recerca»² (Serrazanetti, 2018).

Els exemples més interessants d'aquesta relació amb les empremtes històriques i el seu vincle amb la ciutat els trobem en el disseny del Royal Court (Londres, 1994), el Bristol Old Vic (Bristol, 2018) o la intervenció al Battersea Arts Centre (Londres, 2018).

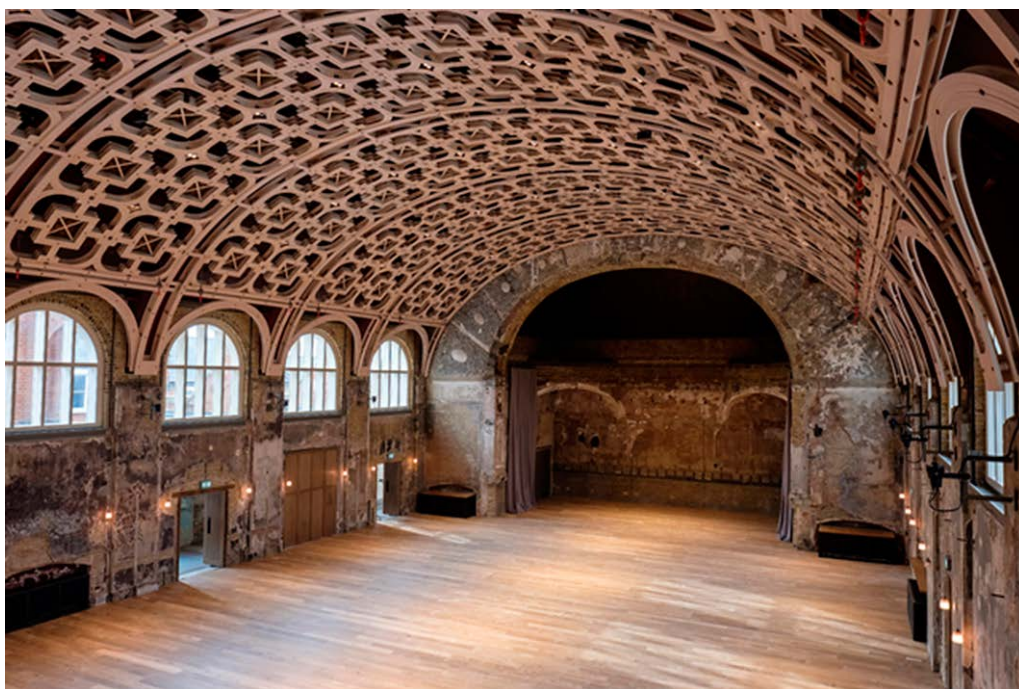
Al Royal Court,³ Steve Tompkins va treballar amb sensibilitat i determinació envers el que per a molts era un santuari teatral, retornant a la vida la

2. La meua entrevista amb Steve Tompkins està publicada a *Casabella* (Serrazanetti, 2018).

3. La descripció i els crèdits complets es poden consultar a la pàgina web de <http://www.haworthtompkins.com/work/royal-court-theatre>.

seva història estratificada i fent una acurada tria del que s'havia de conservar i posar en valor i el que s'havia de reconfigurar, fins i tot de manera invasiva. La dimensió històrica sobreviu en la façana històrica restaurada i en la sala central de 400 seients, mentre que la implementació d'accessos i serveis crea un contrast fascinant amb l'estructura existent: el nou teatre-estudi flexible de 85 seients, l'extensió de l'hipogeu amb el cafè, el restaurant i la llibreria situats sota la plaça que hi ha davant del teatre. Des de la plaça, a través de la transparència augmentada del vestíbul, és possible entreveure el gran mural vermell a la paret que envolta la sala, obra de l'artista Antoni Malinowski: un dibuix mural que amplia òpticament el vestíbul.

Al Royal Court han sortit a la llum moltes estratificacions històriques al vestíbul i a la sala: la idea d'una ruïna és arbitrària, inevitable, deixada simplement al pas aleatori del temps, mentre que aquí veiem un focus molt calculat en l'equilibri entre diferents capes de temps, i és aquí on el potencial de l'edifici comença a aparèixer.



Haworth Tompkins, Battersea Arts Centre, Londres ©Fred Howarth.

El Bristol Old Vic i el Battersea Arts Centre⁴ —catalogats com a Categoria I i II— han estat objecte de converses simultànies i a llarg termini amb comunitats locals, artistes i productors per tal que els edificis culturals existents tinguin una relació més creativa amb la vida social i l'espai públic. Ambdós es basen en la voluntat d'ampliar el compromís públic mitjançant una arquitectura més porosa i la capacitat de donar cabuda a un programa de treball més divers que impliqui una secció de la societat més àmplia i transversal. Els projectes volen mostrar i amplificar les capes de la història física i política condensades en l'edifici. Atès que responia a circumstàncies específiques, la

4. La descripció i els crèdits complets es poden consultar a la pàgina web de <http://www.haworthtompkins.com/work/bristol-old-vic> <<http://www.haworthtompkins.com/work/battersea-arts-centre>>.

intervenció va implicar l'enderroc complet i la substitució de del vestíbul i la sala del teatre en el cas del Bristol Old Vic —de mitjans dels anys setanta— i convertir-la en una nova esplanada coberta i lluminosa en continuïtat amb el carrer i, en el cas del Battersea Arts Centre, tornar a emmarcar la Sala Gran danyada per un incendi junt amb ajustaments i afegitons pràcticament invisibles i eliminar elements en altres parts.



Haworth Tompkins,
Bristol Old Vic, Bristol
© Philip Vile.

Tradició i transgressió. Entre la identitat i el ritu

La qüestió del temps d'alguna manera té a veure amb la transgressió: es tracta de transgredir alguna cosa que ja existeix amb la voluntat de retornar-ho a una nova vida.

Tal com afirma Steve Tompkins, «es tracta d'una qüestió complexa. D'una banda, el teatre té la responsabilitat civil de representar una comunitat, la multiplicitat i la diversitat de la societat contemporània. El llenguatge d'un edifici teatral ha de ser receptiu i obert, més enllà dels gèneres, no pot ser elitista. Per contra, acostumem a segregar els edificis històrics, des d'un punt de vista arquitectònic, en les seves característiques que representen l'estructura social del moment» (Serrazanetti, 2018).



Young Vic Theatre, Londres © Philip Vile.

L'altre aspecte és que el teatre ha tingut sovint una vocació provocadora, contra l'establishment. Molts dels grups d'arts escèniques més importants han treballat en espais temporals, i amb un sentit del risc. Aquí trobem una tensió interessant entre el públic, la vocació cívica del teatre i el seu vessant subversiu. S'han d'equilibrar dues energies en la relació amb el públic, i la resposta a aquesta dialèctica sembla ser la virtut de bons dissenyadors d'espais escènics.

En el projecte del Young Vic⁵ de Londres, aquesta tensió és evident. A l'inici del procés es va prendre la decisió de mantenir el nucli arquitectònic de l'edifici que ja existia —la sala i el fragment adjacent de teixit de l'edifici d'abans de la guerra, una antiga carnisseria que encara constitueix l'espai d'accés al teatre— abans que enderrocar-ho tot. Els nous espais s'han disposat al voltant d'aquest nucli per tal de desenvolupar una arquitectura de continuïtat i de creixement, que respon a una estratificació de capes d'història en comptes d'una intenció compositiva única. L'objectiu era crear un espai que continuaria sent qüestionat, sobreescrit i interpretat per escenògrafs, directors i actors i actrius: un espai que creés un conjunt de possibilitats d'ús ampliades, sense sacrificar la identitat experimental per la qual era conegut el Young Vic. El vestíbul és com un pati cobert, un espai flexible i vital envoltat d'una galeria que augmenta la seva dimensió teatral, que els actors, les actrius i els intèrprets poden explotar per portar l'espectacle fora de la sala.

L'hegemonia de l'espectador?

Piergiorgio Giacchè al llibre *L'altra visione dell'altro* parla de l'«hegemonia de l'espectador»: sosté que l'edifici teatral del segle XVI es basa en l'hegemonia de qui l'observa (Giacchè, 2004). En realitat, es tracta de l'hegemonia d'un

5. La descripció i els crèdits complets es poden consultar a la pàgina web de Haworth Tompkins <<http://www.haworthtompkins.com/work/young-vic>>.



Haworth Tompkins, Everyman Theatre, Liverpool © Philip Vile.

únic observador, que segueix el desenvolupament de la perspectiva, i és interessant analitzar com avui estem intentant anul·lar aquesta hegemonia esborrant el privilegi de qui observa.

Seria avui admirable desenvolupar una història del públic en relació amb l'arquitectura teatral. Però, centrant-nos en els últims anys, què examinem?

Sabem que les condicions indispensables de la feina dels arquitectes rau en el diàleg continu amb artistes, administradors i públic. Els processos col·laboratius que impliquen ciutadans i espectadors, consultes públiques i esdeveniments participatius, ocupacions temporals de l'espai i usos experimentals dels edificis permeten establir el sentiment del lloc i respondre a un ampli ventall de públics i de posicions culturals. Aquest paper cívic troba la seva màxima expressió a la façana de l'Everyman Theatre⁶ de Liverpool, una obra d'art urbana que representa la comunitat.

Després de nou anys de gestació, la nova seu de l'Everyman es va inaugurar l'any 2014, substituint l'edifici històric. El record del passat roman gràcies a la reutilització dels maons del teatre preexistent en el volum de la sala, envoltada d'accessos públics que, des del carrer, flueixen en un moviment únic en el *bistrot*, el restaurant, el bar i les terrasses. La façana principal és una gran obra d'art formada per 105 elements d'alumini movibles, cadascun d'ells gravat amb el perfil a escala real d'un resident de Liverpool. Aquesta «Portrait Wall» (paret de retrats) desplega la identitat col·lectiva de tota una ciutadania: els habitants s'hi van implicar (immortalitzats pel fotògraf Dan Kenyon, que va fer més de 4.000 retrats) mitjançant una sèrie d'esdeveniments públics l'objectiu dels quals era incloure tota la comunitat en la seva heterogeneïtat. El teatre, per tant, mostra la seva missió al carrer: un espai públic per a tothom, capaç de plasmar els valors de la inclusió cultural, la participació ciutadana i la creativitat laboriosa. En la combinació de

6. La descripció i els crèdits complets es poden consultar a la pàgina web de Haworth Tompkins <<http://www.haworthtompkins.com/work/everyman-theatre>>.

patrimoni històric, noves identitats urbanes i arts escèniques, el projecte es manté obert a la remodelació continuada no només del lloc de representació sinó també del paper social del teatre en la seva relació amb la ciutat.

Teatres, tercers espais

En un llibre publicat fa 30 anys, *The Great, Good Place*, el sociòleg urbà nord-americà Ray Oldenburg afirma que cada persona té la necessitat d'un tercer espai, a banda de la casa i la feina, en què cadascú pugui sentir-se benvingut i a gust. Fa una relació d'algunes de les característiques que tenen en comú els tercers espais, fonamentals per a la comunitat: tenen una base neutral; contribueixen a anivellar les diferències socials; la principal activitat que s'hi duu a terme és la conversa i l'intercanvi; permeten que la gent hi vagi sola; tenen un aspecte humil; tenen un to lúdic, i permeten a la gent actuar com fan a casa lluny de casa.

El teatre aleshores sembla que vol ser cada vegada més el que el sociòleg Oldenburg defineix com un tercer espai, a la frontera entre públic i privat. Aquest espai se situa en la zona entre l'interior i l'exterior, entre l'escenari i la ciutat, fora de la «caixa negra» de l'espai teatral.

El teatre ja no s'hauria de concebre com una caixa tancada sinó com un lloc de connexió amb la realitat i amb la vida, entre públic i privat, porós no només en termes físics i arquitectònics sinó també en termes de *mixité*. Això no s'ha de donar per descomptat: si pensem en Itàlia, per exemple, encara existeix una submissió als models rígids (tant institucionals com arquitectònics) heretats del segle xx.



Referències bibliogràfiques

- BRETON, Gaëlle. *Théâtres*, Paris: Editions du Moniteur, 1989 (traducció italiana de Denise Schmid. Milà: Tecniche Nuove, 1990).
- GIACCHÈ, Piergiorgio. *L'altra visione dell'altro: una equazione tra antropologia e teatro*. Nàpols: L'ancora del Mediterraneo, 2004.
- MICHELIS, Marco de. «Lo spazio teatrale tra modelli e riforme». A: *Architettura & Teatro. Spazio, progetto e arti sceniche*. Milà: Il Saggiatore, 2007.
- OLDENBURG, Ray. *The great good place: cafés, coffee shops, bookstores, bars, hair salons, and other hangouts at the heart of a community*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 1989.
- SERRAZANETTI, Francesca. «Scena teatrale e scena urbana. Appunti sulle forme della contaminazione». *Stratagemmi*, núm. 13. Milà: Pontremoli Editore, 2010, p. 179-210.
- «The time of theatre: art and community». *Casabella*, núm. 887-888. Milà: Arnoldo Mondadori Editore, 2018, p. 4-25.
- RUFFORD, Juliet. «Out of Site: Haworth Tompkins, Paul Brown and the Shoreditch Shakespeares». *Journal of Architectural Education*. Londres: ACSA, 2008, p. 33-42.
- ZORZI, Ludovico. *Il teatro e la città*. Torí: Einaudi, 1977.

teo-
ria

Moving objects

¿Qué mueve a quién? ¿Quién mueve qué?

Constanza BRNČIĆ

constanzabrncic@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Constanza Brnčić es bailarina, coreógrafa y directora escénica. Licenciada en Filosofía y Máster en Pensamiento Contemporáneo y Tradición Clásica por la UB. Doctoranda en el programa de doctorado de la UB, *Filosofia Contemporània i Tradició Clàssica*, con una investigación sobre la filosofía de Merleau-Ponty, *Llenguatge i alteritat en Merleau-Ponty*. Profesora de Composición e Improvisación en el Conservatorio Superior de Danza del Institut del Teatre de Barcelona, jefe de especialidad del área de Coreografía del Conservatorio Superior de Danza del Institut del Teatre de Barcelona, profesora invitada en la ESAD.

Resumen

Moving objects es una práctica performativa que llevo desarrollando desde hace cuatro años en diferentes contextos. A través de una sencilla propuesta (o, si se prefiere, partitura de acción), los participantes cambian de lugar los objetos que ya estaban en el espacio. En silencio, el paisaje se va modificando y la acción de mover objetos revierte su lógica: ¿quién mueve a quién? El gesto deja de ser utilitario y pasa a ser fruto de una escucha y una decisión, pasa a ser gesto primario de creación e, invocando el concepto de Simone Weil, de decreación.

Ni mero cuerpo como objeto, ni simple figuración del objeto. *Moving objects* pone en cuestión las relaciones entre objetos y cuerpos, entre figuración y abstracción, erosionando estas dicotomías, revelando relaciones de continuidad, contagio, mimetización, absorción y quiasmo entre cuerpos y objetos.

En este artículo propongo reflexionar sobre ciertos acontecimientos que han tenido lugar en el despliegue de esta práctica (que puede encontrar paralelismos con las prácticas espontáneas de protesta social y política, así como con el jugar, o ciertos rituales), que ponen de relieve relaciones transfiguradoras entre cuerpos y objetos, potencialidades de transformación del espacio común y de su significado colectivo y que permiten la exploración crítica de la dialéctica entre lo que miramos y lo que nos mira, lo que tocamos y lo que nos toca, lo que movemos y lo que nos mueve.

Palabras clave: figuración, objeto, decreación, creación colectiva, prácticas performativas, juego

Constanza BRNČIĆ

Moving objects

¿Qué mueve a quién? ¿Quién mueve qué?

Nuestros pensamientos están continuamente habitados por objetos imaginarios, imposibles e inexistentes, pero en el arte esos objetos se trasladan del interior al exterior, las palabras y las imágenes cruzan la frontera.

Siri Hustvedt, *El mundo deslumbrante*

Quisiera problematizar, quizás, los temas que estuvieron en juego en el marco del simposio Figura y Cuerpo / III Bienal de Teatro Visual y de Figuras – IF Barcelona, que tuvo lugar los días 15 y 16 de noviembre de 2018 en el Institut del Teatre de Barcelona: el cuerpo como objeto escénico y las dramaturgias de la figura. Ante todo porque ya las categorías de objeto y cuerpo pueden resultar como mínimo interrogables y porque el tema de la figuración del objeto, en el sentido del objeto como representación de la figura y en concreto de la figura humana, también abre un inmenso campo de reflexión que tiene que ver con la distinción clásica, y no exenta de dificultades, entre figuración y abstracción. Mi problematización de estas cuestiones no proviene de una decisión intelectual, sino más bien de experiencias de trabajo y observación de la percepción en contextos de creación escénica. Una de estas experiencias es la que hemos denominado con mis amigos y colaboradores, *Moving objects*, y se sitúa, precisamente, en un terreno ambiguo entre el juego, el ritual y la experimentación escénica propiamente dicha.

Moving objects es una práctica performativa que llevo desarrollando desde hace varios años en diversos contextos y con diferentes grupos de personas. A partir de una sencilla propuesta (o partitura de acción) los participantes exploran los cambios en el espacio común, las relaciones entre los objetos y los cuerpos, los espacios vacíos y las ausencias. La propuesta se formula así:

Propuesta

En silencio

- 1- Mira el espacio y los objetos que hay en él.
- 2- Cambia un objeto de lugar.
- 3- Vuelve a mirar el espacio.

Variación 1

En silencio

- 1- Mira el espacio y los objetos que hay en él.
- 2- Cambia un objeto de lugar y/o
- 3- Pon tu cuerpo en un lugar, como un objeto.

También proponemos otras variaciones dependiendo del contexto: determinar un espacio desde el que mirar y otro espacio en el que mover objetos; no determinar esa distinción; empezar con los objetos que se encuentran en la sala tal y como están; empezar desde un espacio vacío.

La forma que acaba adoptando la propuesta en cada ocasión depende del número de participantes, del espacio, de la cantidad de objetos y de otras especificidades del contexto. Lo he practicado con grupos de performers en un estudio de danza, en una casa, con grupos de adolescentes y personas mayores en las aulas de un instituto público, con un grupo de jóvenes en un espacio del MACBA, con unas cien personas de diferentes edades, nacionalidades y culturas en el teatro del CCCB, con alumnos del CSD de coreografía, con niños en casa, y con un grupo compuesto por la arquitecta Sara Ojanguren, la creadora escénica Beatriz González, los músicos Matt Davis y Nuno Rebelo y el dramaturgo Albert Tola, con el que hemos estado investigando diferentes formas del *Moving objects*. Actualmente estoy trabajando en una pieza en solo que es consecuencia de estas experiencias (y de otras) y que se centra en la dialéctica entre la ausencia y la presencia del objeto.

¿Qué observamos a través de todas estas probaturas? Son muchas las ideas que surgen a través de esta práctica pero las más destacadas, quizás, tienen que ver con su propio nombre: *moving objects*. En inglés *moving objects* puede significar al menos tres cosas: moviendo objetos, objetos que se mueven y objetos que mueven, que conmueven. El primer significado designa la acción que hacemos: movemos las cosas, las cambiamos de lugar, recorremos un espacio con ellas a cuestas, las cogemos, tiramos de ellas, las agarramos, las empujamos, las sostenemos, las pateamos, las transportamos, las asimos, las deslizamos, las cargamos... utilizamos distintas partes del cuerpo para cambiar las cosas de lugar: a veces una simple pinza del dedo pulgar y el índice son suficientes, otras tenemos que emplear todo nuestro peso para empujar un objeto grande, e incluso establecer una cooperación con otras personas para poder moverlo. Las velocidades se modifican, como consecuencia del tamaño y del peso de los objetos, pero no solo a causa de estos factores. También como consecuencia del deseo. Una vez iniciado el mecanismo, los objetos se mueven. Se mueven porque precisamente despiertan nuestro deseo:

deseo de ver un lugar vacío, de construir, de desordenar, de llenar, de rellenar, de ordenar, de relacionar volúmenes, colores, formas, de hacer aflorar narrativas, relaciones extrañas, de alienar el objeto, de esconderlo, de volver a hacerlo aparecer. De atraer sentidos inesperados y también muy esperados. He aquí lo extraño: hemos empezado moviendo objetos y de pronto ellos nos mueven. Y nos conmueven. Porque este deseo aflora a partir de una cierta emoción, a veces sutil; otras, urgente. De lo que el cuerpo ha sentido como una sacudida del objeto en su propia carne. Los objetos, además, suenan al ser movidos. Al apoyarlos, al deslizarlos, al transportarlos, al cogerlos... emiten sonidos, en cierto modo podemos imaginar que hablan, que cantan.

¡Todo esto es tan simple y tan muy antiguo! ¡Tan cotidiano y tan extraño! Terriblemente inocente y subversivo a la vez... Existe, sin embargo, una diferencia radical entre el gesto utilitario de mover un objeto y este juego. La misma diferencia que hay con la niña que en su cuarto cambia los muebles de lugar, los libros, las cajitas, los lápices, los muñecos, las almohadas y las mantas, la ropa y las fotos, los juguetes, las alfombras y las sillas. La niña de siete años crea un nuevo mundo. La adolescente subvierte el mundo dado. ¿Y cómo hacen eso? Con un gesto crudo y genuino de creación o más bien de decreación, invocando el concepto de Simone Weil (Weil, 1966: 91; trad. 1993) que se refiere al gesto de dejar lugar, retirarse, dejar espacio para que surja lo nuevo, lo otro, la diferencia. Al dejar un objeto en un lugar y mirarlo, nos retiramos y dejamos que las relaciones entre las cosas nos interpelen. Es un gesto sin finalidad fuera de sí mismo, inútil.

En esos tres niveles —de la acción, de la pasividad y de la afección— jugamos a mover objetos. Por momentos tenemos la sensación de estar en un ritual: se construyen tótems, se llena y se vacía el espacio, se forman arquitecturas dentro de la habitación, se ocultan objetos, se ordenan y se alinean, se hace un amasijo en el centro, se esparcen, se vuelcan, dan la espalda. Es ahí cuando vemos su humanidad sin humanismo, su humanidad en *falta* según la feliz expresión de Didi-Huberman (Didi-Huberman, 1992: 90; trad. 2014): los vemos destripados, tumbados, muertos, mirándonos, caídos, en un rincón, volcados, saliendo del espacio, gateando.

A veces sentimos la urgencia de subvertir el orden de las cosas, de modificar colectivamente el paisaje común y es entonces cuando resuenan las ocupaciones de espacios públicos, las cosas protestan, protestan los cuerpos, surge el deseo de cambio contenido por las paredes de la habitación, de la sala o del espacio donde jugamos. En ocasiones el grupo y los objetos forman un *cluster* disonante: ¿mezcla? ¿transformación? ¿metamorfosis? ¿nudo? ¿vacío? ¿centro? ¿perímetros? ¿todo a la vez? En otros momentos hay una afinación sutil entre los cuerpos y los objetos. A veces soledad y otras, encuentro. El cuerpo y el objeto desdibujan sus límites.

Ni mero cuerpo como objeto, ni simple figuración del objeto. *Moving objects* pone en cuestión las relaciones entre objetos y cuerpos, entre figuración y abstracción, erosionando estas dicotomías, revelando relaciones de continuidad, contagio, mimetización, absorción y quiasmo entre cuerpos y objetos. Momentos de distorsión del significado de la acción, momentos de antropomorfismo del objeto, del objeto como pregunta y del cuerpo como

movimiento puro. En este entrelazarse y desdibujarse las posiciones de cuerpo y objeto, se pone de manifiesto una crítica performativa a las categorías de sujeto y objeto así como a la estructura misma de la representación. También, y más profundamente, renace la pregunta ingenua que repetimos hasta la saciedad cuando tenemos dos años, y que se refiere tanto a los cuerpos como a los objetos: ¿y esto, qué es esto?

Pero esta es, también, la pregunta que nos retorna el objeto. El objeto es un interrogante. Las relaciones entre objetos, un enigma. Lo que hay muestra un vacío, una ausencia, una pérdida, como sugiere Didi-Huberman en su libro *Lo que vemos, lo que nos mira*. El objeto nos interroga porque señala una ausencia. En última instancia, señala la muerte. Cuando miramos las cosas, algo en ellas nos mira. Para Didi-Huberman, en efecto, entre la postura tautológica (y cínica) que dice «lo que veo es lo que veo» y la postura que quiere trascender la angustia del vacío superándola y «haciendo del ver un ejercicio de la creencia» (Didi-Huberman, 1992: 22; trad. 2014), entre «la evidencia óptica» y la evidencia de «la presencia», hay un falso dilema. En realidad, sugiere Didi-Huberman (Didi-Huberman, 1992: 47; trad. 2014):

No hay que elegir entre lo que vemos (con su consecuencia excluyente en un discurso que lo fija, a saber, la tautología) y lo que nos mira (con su influencia excluyente en el discurso que lo fija, a saber la creencia). Hay que inquietarse por el entre y sólo por él. No hay que intentar más que dialectizar, es decir tratar de pensar la oscilación y la contracción del corazón que late, el flujo y el reflujó del mar que bate, a partir de su punto central, que es su punto de inquietud, de suspenso, de entre-dos. Es preciso tratar de volver al punto de inversión y convertibilidad, al motor dialéctico de todas las oposiciones. Es el momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira, un momento que no impone ni el exceso de plenitud (al que glorifica la creencia) ni la ausencia cínica de sentido (al que glorifica la tautología).

Así, en el ejercicio de *Moving objects* sentimos esta inquietud. Estamos continuamente suspendidos en ella. También sentimos la continuidad y el quiasmo entre el cuerpo y el objeto, la reversibilidad entre lo visible y lo tangible de la que habla Merleau-Ponty: «Con la reversibilidad de lo visible y lo tangible, lo que se nos abre es entonces, si no aún lo incorpóreo, al menos un ser intercorpóreo, un ámbito presumible de lo visible y lo tangible, que se extiende más lejos de lo que actualmente veo y toco.» (Merleau-Ponty, 1964: 129; trad. 2010).

También se vuelve ambigua la distinción entre figuración y abstracción. Porque, ¿qué tipo de abstracción se genera en la acción simple de cambiar un objeto de lugar y mirarlo? ¿Es el gesto de mover una cosa sin finalidad un gesto abstracto?¹ ¿Podría decirse que estas acciones son figurativas? ¿Podría

1. Esta pregunta tiene que ver con la relación entre inutilidad y abstracción, conceptos que, obviamente, de ningún modo son equivalentes. La abstracción tiene que ver con la generalización, con la eliminación de diferencias, con la descontextualización. Un gesto abstracto puede referirse a un gesto que es de algún modo independiente de cualquier contexto mundano, en ese sentido muchos de los pasos de ciertos estilos de danza pueden ser considerados gestos abstractos y en este sentido también, inútiles. El gesto inútil es el gesto que no tiene una finalidad circunscrita

decirse que la disposición de los objetos en relaciones que rompen o transforman la ordenación utilitaria de las cosas es una representación figurativa? ¿Tienen sentido estas distinciones en este contexto?

Por último podríamos señalar también la indefinición entre lo vivo y lo inerte que aparece en el transcurso del *Moving objects*:

La categoría de *lo siniestro*, que desde Freud se relaciona sobre todo con esta problemática de la difuminación de la frontera entre lo vivo y lo inerte, podría contribuir a describir la actuación de cuerpos mediáticos y cuerpos reales en el teatro postdramático: ¿cuál es mi yo si en él ya se encuentra lo ajeno, lo otro, el objeto del cual quiero separarme categorialmente? (Lehmann, 1999: 367; trad. 2013)

He señalado hasta ahora una serie de extrañamientos y ambigüedades que se producen a nivel perceptivo, vivencial y simbólico en el desarrollo de la práctica. Cada nivel de observación y reflexión abre muchísimas cuestiones que no nos es posible desplegar aquí. Sin embargo antes de finalizar y a modo de apertura me gustaría plantear una serie de preguntas que nacen de estas experiencias y que me parecen muy pertinentes a la hora de contextualizar esta práctica. Porque, ¿para qué y por qué esta práctica totalmente analógica que pone en contacto el cuerpo, los cuerpos, y el objeto, los objetos, a través de la piel, la mirada, el olor y el sonido, sin una finalidad utilitaria, pero sí con consecuencias como la generación de otros espacios, otras miradas, otros contextos donde estar juntos? ¿Por qué y para qué, en un mundo en que la realidad virtual se desarrolla a toda velocidad? ¿Por qué y para qué ese sentir el peso, la distancia, el calor, la forma del objeto con el cuerpo, su ausencia, cuando quizás lo que está monopolizando cada vez más nuestra experiencia es la imagen? ¿Qué nos puede enseñar un espacio en el que la palabra puede estar contenida precisamente en el silencio? ¿Qué nos puede aportar una práctica en la que nos escuchamos y organizamos, gestionamos nuestros deseos individuales y colectivos en el nivel de lo simbólico? ¿Tiene algo que ver con la creación artística?

Quizá como respuesta apenas esbozada a la primera y a la segunda pregunta, está una profunda inquietud, que no tiene nada que ver con una actitud nostálgica, que compartimos con el arquitecto y teórico del arte Juhani Pallasmaa: «El ojo hegemónico trata de dominar todos los campos de la producción cultural y parece debilitar nuestra capacidad para la empatía, la compasión y la participación en el mundo». (Pallasmaa, 2005: 21; trad. 2006) Cuando no puedo tocar las cosas, sentir su peso, mirarlas desde la piel, mi relación es distante, en cierto modo no me dejo envolver por las cosas, por los demás. Me siento fuera de ese tejido intercorporal, intersubjetivo del que formo parte. Estoy des-situada. Y, quizás, lo que hace falta ahora sea situarse, no de forma fija, sino quizá de forma cambiante pero responsable. La situación, la orientación, me ofrece un anclaje desde el que seguir y también explicita la diferencia, una diferencia radical y abierta.

a su entorno, pero que sin embargo, no necesariamente es abstracto: cuando movemos una silla para tumbarla en el suelo y no para sentarnos en ella, el gesto es concreto y sin embargo, inútil.

Que la palabra pueda ser contenida por el silencio me parece también una forma de apertura de lo simbólico. Un descanso discursivo. Y, a la vez, precisamente, una posibilidad de actualización del discurso. Percibir, cambiar entre todas las cosas de lugar, sentir nuestros nudos, los momentos de furia, de afinación, de acuerdo y desacuerdo, en silencio, creando paisajes comunes cambiantes y siempre nuevos, no sé si tendrá algo que ver con la creación artística, pero en todo caso nos recuerda la importancia del gesto desligado de lo útil. De ese gesto que al final es más una retirada, un dejar lugar.



Referencias bibliográficas

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducción del francés de Horacio Pons. Edición original: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992). Buenos Aires: Manantial, 2014.
- HUSTVEDT, Siri. *El mundo deslumbrante*. Traducción del inglés de Cecilia Ceriani. Edición original: *The blazing World* (2014). Barcelona: Anagrama, 2014.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro post-dramático*. Traducción del alemán de Diana González et al. Edición original: *Postdramatisches Theater* (1999). Murcia: CENDEAC, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Traducción del francés de Estela Consigli y Bernard Capdevielle. Edición original: *Le visible et l'invisible* (1964). Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Traducción del inglés de Moisés Puente. Edición original: *The eyes of the skin. Architecture and the senses* (2005). Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- WEIL, Simone. *A la espera de Dios*. Traducción del francés de María Tabuyo y Agustín López. Edición original: *Attente de Dieu* (1966). Madrid: Trotta, 1993.

Algunes qüestions sobre la relació de Fabià Puigserver amb Polònia

Ivan GARCIA SALA

ivangarcia@ub.edu

NOTA BIOGRÀFICA: Llicenciat en Filologia Eslava (1999) i doctor per la Universitat de Barcelona (2004). Treballa a la Secció de Filologia Eslava de la Universitat de Barcelona des del curs 2001-2002. Ha impartit classes de llengua i de literatura russes i també d'història del teatre rus i polonès. Els seus interessos de recerca se centren en la recepció de la literatura i cultura russes a Espanya i a Catalunya, i en l'estudi i recepció del teatre rus i polonès.

Resum

Quan es parla de la trajectòria vital i artística de Fabià Puigserver indefectiblement es fa referència a la seva experiència i a la seva formació com escenògraf a Polònia, on visqué i s'educà entre 1951 i 1959. Segons les seves biografies, no hi retornà fins al 1966; a partir d'aquell any mantingué un contacte professional i personal regular amb el seu país adoptiu. Ara bé, malgrat la importància que tots els estudiosos i coneguts de Puigserver donen a la primera època polonesa, la informació publicada encara és força general. L'objectiu d'aquest article, doncs, és aportar més dades sobre el període 1951-1959 a partir de la documentació trobada en arxius i d'entrevistes a coneguts seus, així com precisar certes qüestions relacionades amb Polònia i Puigserver després del seu retorn a Catalunya entre 1959 i 1966.

Paraules clau: Fabià Puigserver, teatre polonès, escenografia catalana, escenografia polonesa, Leokadia Bielska-Tworkowska, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Fira de Barcelona

Ivan GARCIA SALA

Algunes qüestions sobre la relació de Fabià Puigserver amb Polònia

Introducció

Una de les moltes facetes de Puigserver que, per entendre la seva personalitat artística i originalitat teatral cal posar en relació amb d'altres (com el compromís ideològic i la militància política, el nivell dramàtic de les seves obres, la vida personal, etc.), és el seu vincle amb Polònia (Graells, 2012: 21). Com diu Anna Sawicka, «las referencias polacas aparecen sistemáticamente en las críticas dedicadas a la evolución del gran artista catalán, particularmente en los análisis de sus trabajos escenográficos» (Sawicka, 2007: 158). També aquelles persones que el van conèixer, especialment els primers anys després del seu retorn de Polònia, quan es refereixen al seu art i la seva aportació al teatre i l'escenografia, solen mencionar, d'una banda, el seu extraordinari talent, que li permetia encarar tota mena de reptes escenogràfics i de vestuari i, de l'altra, la formació i l'educació artística rebuda a Polònia. Un testimoni, per exemple, és Manolo Núñez Yanowsky, amb qui Puigserver assistí a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) des de l'any 1961, i que, en una entrevista que li vaig fer, em comentava:

Fabián era ya en aquellos tiempos una personalidad teatral revelada que hablaba de igual a igual con los profesores catalanes y sus invitados tales como Espriu, Brossa, Obiols, Moisés Villèlia, Subirachs, etc... y sabía exponer su experiencia teatral en un país socialista (Polonia) en términos para mi insospechados.

O també són il·lustratives les següents paraules de Carlota Soldevila, que en el documental «Fabià Puigserver, ànima de teatre» del programa *Noms* de TV3 (2006), posa al mateix nivell talent personal i formació polonesa: «Tenia unes mans d'or, privilegiades... Jo no sé com ho sabia fer tot... Suposo que a Polònia, quan t'ensenyen escenografia, t'ensenyen mil oficis».

De fet, era el mateix Puigserver qui subratllava la importància de la influència polonesa, tot afirmant que en el període en què visqué en el seu país adoptiu, entre 1951 i 1959, adquirí una formació artística i intel·lectual que

de cap de les maneres no hauria pogut rebre a la Barcelona d'aquells temps (Roig, 1978; Febrés, 1990: 44). Sobre aquesta educació, si es reuneixen les declaracions esparses de Puigserver, es pot dir que va ser «sòlida» i li donà per tota la vida «les bases conceptuals i formals respecte el que ha de ser un escenògraf i com cal plantejar el procés de creació escenogràfica» (Bravo, 1996: 30); que li proporcionà una concepció de l'escenografia sintètica i d'es-tilització, mentre que la d'Espanya de la mateixa època era realista (Roig, 1993: 266), i l'imbuí del principi que tota obra d'art, tota escenografia, havia de partir sempre d'una experiència real, viscuda, i no de la imitació d'una altra obra d'art (Bravo, 1996: 41). Afegia que de l'escenografia polonesa, «el que sí que vaig agafar-ne va ser el concepte segons el qual una obra no s'ha de vestir; s'ha d'explicar. Si convé, prescindir de les acotacions que marca l'autor —però per exemple els clàssics no en donaven— i remarcar, donar un paral·lel plàstic al sentit de l'obra. Sí, això mateix, traduir plàsticament la columna vertebral d'una obra» (Benet i Jornet, 1971: 52).

A més a més, Puigserver també reconeixia que haver viscut en un país socialista com Polònia, amb seriosos problemes econòmics, determinà el seu característic estil auster, «antiparafernàlia» (Gabancho, 1988: 159; Sagarra, 1993: 28).

La importància, doncs, de la polonitat de Puigserver ha atret l'atenció d'alguns dels estudiosos de la seva obra (Guillem Jordi Graells, Antoni Bueso, Isidre Bravo, Joan Abellán, Josep M. de Sagarra, Anna Sawicka), que han intentat entrellucar com l'influència l'experiència polonesa des de diverses perspectives, aportant, per exemple, dades biogràfiques i documentals (Sagarra, 1993; Graells; Bueso, 1996: 13, 15, 78-79, 90-99; Sawicka, 2007) o emmarcant-la en la tradició teatral i escenogràfica polonesa (Abellán, 1993: 223; Bravo, 1996: 25-29).¹ Tanmateix, com diu Sawicka, encara es pot aprofundir més en la qüestió (Sawicka, 2007: 157-158, 163), cosa que pretenc amb aquest article. Els resultats que hi presento són fruit d'una recerca feta al llarg de diversos anys a Varsòvia i Barcelona.

Inicialment, quan vaig emprendre la investigació, l'objectiu era reconstruir la formació teatral i intel·lectual de Puigserver a Varsòvia amb les aportacions de testimonis. Vaig parlar amb familiars, amics i coneguts del seu entorn català (Lola i Enric Puigserver, Manolo Núñez, Lluís Pasqual, Guillem-Jordi Graells, Francesc Nel·lo, Maite Lorés, Ernest Serrahima, Pilar Aymerich, Santos Hernández, Josep M. Benet i Jornet, Jordi Humbert, Montserrat Ramos, Enric Bastardes, Antoni Codina) i del polonès (Carlos Marrodan, Xymena Zaniewska), però la informació que em donaren sobre la formació era menys concreta del que jo esperava. És per això que, finalment,

1. Cal mencionar, com a contrapunt, les opinions de Ricard Salvat sobre el tema, que afirma que quan Puigserver entrà a l'EADAG tenia molt poc bagatge com a escenògraf i figurinista, i qüestiona els comentaris d'alguns d'aquests estudiosos: «Visité Varsovia en 1962, invitado por el World Peace Council. Pasé por la escuela, donde había estudiado Puigserver, conocí a sus profesores y me hablaron de él. Nada de lo que explica el profesor Bravo corresponde a la estricta verdad, al menos como en Varsovia me la explicaron» (Salvat, 1994: 100). Ara bé, cal tenir en compte que aquestes opinions de Salvat s'expressen en un article que és una reacció aïrada a l'edició en castellà del diàleg entre Puigserver i Núñez Yanowsky en el llibre de Graells i Hormigón (1993). No és la meua intenció entrar en aquesta polèmica, però, tot i així, em sembla interessant reproduir el comentari que em féu Núñez, segons el qual a l'EADAG, «si bien Ricardo era una enciclopedia teatral andante, Fabián era la enciclopedia práctica del teatro en todos sus aspectos. Los dos hombres jóvenes (tenían pocos años de diferencia) se observaban con atención».

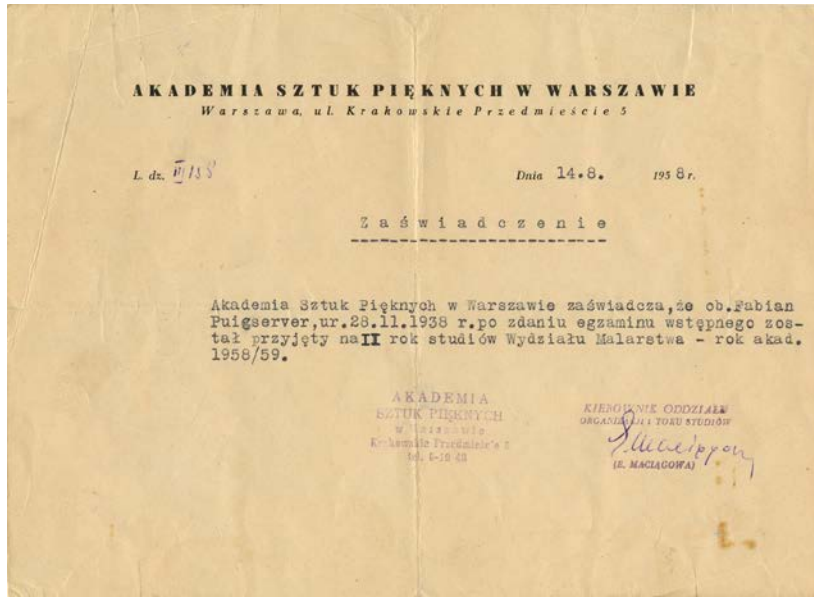
vaig centrar la meua recerca en arxius de Varsòvia i Barcelona. El resultat, tot i no ser tan exhaustiu com pretenia inicialment, aporta un conjunt d'informacions documentals (i alguns testimonis) que completen, amplien o precisen certes qüestions biogràfiques del període de la seva vida entre 1951-1966. El marc cronològic escollit, doncs, comprèn els anys d'exili de la família Puigserver a Varsòvia i el retorn a Barcelona fins al 1966, any en què, segons els biògrafs, Puigserver reprèn la relació directa amb Polònia.

La formació acadèmica

Al final de la guerra civil Fabià Puigserver i Plana (1938-1991) s'exilià juntament amb la seva família, primer a França i, més tard, l'any 1951, a Polònia. A Varsòvia, a desgrat del seu pare, que volia que estudiés disseny industrial, el 1953 Puigserver, amb quinze anys, es matriculà al Liceu Públic d'Arts Plàstiques (Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych), on estudià fins al 1957 (Febrés, 1990: 43-44). El Liceu s'havia fundat l'any 1945 i, si bé inicialment ofería una formació professional de dos anys, a partir de 1948 s'hi començà a impartir formació secundària regular de cinc anys on, a més de les matèries generals, es feien assignatures artístiques. Com ho explica el propi Puigserver: «Se empiezan los estudios a los 7 y hasta los 13 años se da a los alumnos enseñanza primaria. A partir de los 13 años y hasta los 18 la enseñanza secundaria se compone de asignaturas de bachillerato y bellas artes» (Bonet, 1963: 7).² El Liceu de Puigserver (actualment conegut com Zespół Państwowych Szkół Plastycznych im. Wojciecha Gersona w Warszawie) conserva en el seu arxiu l'expedient acadèmic amb les notes, que ens pot servir per concretar una mica més la formació que hi rebé. A part de les assignatures de ciències (matemàtiques, geografia, física, química, biologia) i d'humanitats (història, història de la cultura i història de l'art) estudià polonès, rus i francès (l'assignatura de la qual sempre obtingué la nota més alta). Pel que fa a les assignatures artístiques hi consta dibuix, pintura, escultura, composició, tipografia i dibuix tècnic. També, a més de formació militar, hi ha educació física, assignatura a la qual no solia anar, al·legant, pel que es dedueix dels expedients, problemes de salut. D'aquest període al Liceu es conserven diverses pintures i dibuixos reproduïts en el llibre de Graells i Bueso (1996: 92-95), juntament amb dissenys escenogràfics, figurins i estudis, alguns dels quals es troben en el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE).³ Durant el quart curs, el 1956-1957, feu pràctiques d'escenografia al Teatr Dramatyczny i col·laborà en el projecte escenogràfic d'Andrzej Sadowski per a l'espectacle *El diari d'Anna Frank*, dirigit per Jan Świdorski, i estrenat al Teatr Domu Wojska Polskiego el 8 de març de 1957

2. En aquest article Puigserver utilitza el terme «Escuela Superior de Bellas artes de Varsovia» per referir-se al Liceu. En altres entrevistes, com la que manté amb Montserrat Roig a la televisió (1978), fa servir una denominació semblant («Escola de Belles Arts»), que pot provocar una certa confusió, ja que no s'acaba d'entendre si es refereix al Liceu, a l'Acadèmia de Belles Arts o a ambdues coses alhora.

3. Es conserven els figurins i escenografies de *Balladyna* (1956), *Joana d'Arc* i *El somni d'una nit d'estiu* (ambdós probablement també de 1956) (Fons Fabià Puigserver Top. P 82). També, en el mateix topogràfic, sota el títol «Projecte d'escola» el MAE conserva estudis de vestuaris històrics, figurins i retrats. És difícil discernir si foren fets aleshores, o més tard, a l'Acadèmia de Belles Arts.



Certificat d'ingrés a l'Acadèmia de Belles Arts. © MAE. Institut del Teatre.



Traducció jurada al francès del certificat d'ingrés a l'Acadèmia de Belles Arts. © MAE. Institut del Teatre.

(Graells; Bueso, 1996: 96). Tot i que el seu nom no consta en el programa de mà de l'obra, Puigserver el recordava com el primer treball escenogràfic que realitzà (Sagarra, 1993: 27; Bonet, 1963: 7).⁴ El juliol d'aquell mateix any acabà els estudis del Liceu i, sense tenir gaire clar encara a quina disciplina teatral es volia dedicar, entrà a formar part d'un grup de teatre com a actor. Finalment, decidí estudiar escenografia i es matriculà a l'Acadèmia de Belles Arts el juliol de 1958, en l'especialitat de pintura. Segons explicava ell mateix, ho feu sense examen d'ingrés i directament al segon curs (Febrés, 1990: 44); així ho confirmen un certificat en polonès de l'Acadèmia i la seva traducció jurada al francès conservats al MAE, tot i que especifiquen que sí que feu l'examen. En canvi, segons la informació conservada als arxius de l'Acadèmia de Belles Arts a Varsòvia, entrà en el primer curs després d'haver aprovat l'examen.

A més d'aquesta informació, a l'arxiu també es conserven alguns documents que probablement presentà com a mèrits per ser acceptat a l'Acadèmia: les notes del Liceu del curs 1955-1956 (on es constata que obtingué excel·lent de dibuix, pintura i francès) i el catàleg d'una exposició de les seves pintures realitzades entre 1956 i 1958, organitzada pel Klub Przyjaciół Kultury Iberyjskiej (Associació d'Amics de la Cultura Ibèrica) a la seu del Klub Międzynarodowej Prasy i Książki Warszawy el març de 1958. A l'Acadèmia no hi ha més informació, però al MAE es conserven projectes de figurins realitzats aquell curs (*Estiu a Nohan, Romeu i Julieta* i *La mort de Danton*).⁵ Alguns d'aquests treballs porten el pseudònim Slèvia, que utilitzaria després a Barcelona en els seus primers anys com a escenògraf, i que escollí perquè, segons deia, per als polonesos «mi apellido resultaba difícil» (Bonet, 1963: 7). També sembla que en aquest període realitzà projectes escenogràfics per a l'Associació d'Amics de la Cultura Ibèrica i participà com a actor a *Los pobrecitos habladores* (Graells; Bueso, 1996: 96). Tot sembla indicar, però, que no pogué acabar la formació a l'Acadèmia de Belles Arts, ja que no apareix a la llista d'alumnes llicenciats del centre (Włodarczyk, 2008: 20-30); fet que, d'altra banda, no és estrany si es té en compte que els estudis tenien una duració de cinc anys i que ell, l'any 1959, tornà amb els seus pares a Barcelona aprofitant una amnistia (Febrés, 1990: 19).

Pel que fa al professorat del Liceu i l'Acadèmia, no he pogut trobar documents concrets de l'època, però Puigserver invocava com a mestres, a més de Sadowski, els escenògrafs Zenobiusz Strzelecki, que l'any 1963 publicà un dels estudis més complets d'escenografia polonesa, *Polska plastyka teatralna*, i Teresa Roszkowska (Bravo, 1996: 26).⁶

4. Se'n conserva un esbós escenogràfic al MAE, que porta la signatura «Slèvia» (Fons Fabià Puigserver Top. P 82).

5. Conservats al MAE, Fons Fabià Puigserver, Top. P 82 i reproduïts a Graells; Bueso, 1996: 90, 97-99.

6. No he pogut escatir en què consistí el mestratge de Strzelecki sobre Puigserver ni si realment el tingué com a professor al Liceu o a l'Acadèmia. Cal tenir present que Strzelecki, com a professor, sembla que treballà principalment a Łódź, a les escoles superiors de teatre i belles arts, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna (1948-1950) i Państwowa Wyższa Szkoła Plastyczna (1949-1951), i més tard, entre 1954 i 1955, a l'Acadèmia Teatral de Varsòvia. Només a partir de 1972 començà a treballar a l'Acadèmia de Belles Arts de Varsòvia. Vaig parlar amb l'esposa de Strzelecki, la també escenògrafa Krystyna Mazur, i no em pogué donar cap notícia sobre Puigserver. En tot cas, això no descarta que no hi hagués pogut tenir relació.



Fabià Puigserver actuant amb
l'Associació d'Amics de la Cultura Ibèrica.
© MAE. Institut del Teatre. Autor desconegut.

La família Tworkowski

A més dels estudis acadèmics, fou clau per a la formació de Puigserver com artista i intel·lectual el contacte que establí amb la *intel·liguència* de Varsòvia. Com diu ell mateix, «pràcticament em vaig traslladar a viure durant una època a casa de la filla d'una pintora famosíssima, al centre de la ciutat, relacionada amb tota la intel·lectualitat del país», i fou allí on conegué les obres de Sartre i altres autors francesos que a Barcelona eren difícils de trobar en aquells moments (Febrés, 1990: 44). La pintora en qüestió era Leokadia Bielska-Tworkowska (1901-1973), i la conegué gràcies a l'amistat que feu al Liceu amb la seva filla gran Maria, «Isia». En algunes entrevistes de 1966, Puigserver anomena Leokadia la seva mestra juntament amb Strzelecki (Manzano, 1966; A. del C., 1966).

Bielska-Tworkowska, que es dedicà també al disseny gràfic, abans de la guerra havia format part de l'Escola de Varsòvia (*Szkoła Warszawska*), agrupació de pintors sorgida als anys trenta dins de l'Acadèmia de Belles Arts al voltant de Tadeusz Pruszkowski, molt influenciada pel postimpressionisme francès. Bielska-Tworkowska exposà a Ginebra, Amsterdam, Estocolm, Londres i Brussel·les, i rebé diversos premis i distincions. Exercí de crítica en revistes i diaris d'abans i de després de la guerra. Una de les seves obres més conegudes és el retrat de l'escriptor Adam Ważyk, de 1932, conservat al Museu Nacional de Polònia (Serafińska, 1972: 39-40). El seu estil irònic i un xic expressionista, podria haver influenciat el jove Puigserver dels anys cinquanta; si més no, s'observen certes semblances estilístiques en les obres pictòriques que es conserven del català, especialment en alguns dels retrats reproduïts a Graells; Bueso, 1996: 92.

Leokadia, juntament amb les seves filles i el seu marit, Stefan Tworkowski (1907-1995), arquitecte i professor de l'Acadèmia de Belles Arts, vivia a la plaça del Mercat de la Ciutat Vella de Varsòvia, un lloc molt significatiu per als varsovians, ja que tot el barri antic, que havia estat destruït pels nazis com la major part de la capital, fou reconstruït fidelment durant els primers anys després de la guerra per iniciativa de la pròpia població. Concretament, els Tworkowski vivien al número 1 (35) de la plaça, edifici conegut com Kamienica Walbachowska (Gizińska), que datava de finals del segle xv. Després de la guerra només se'n conservà el soterrani i les parets de la planta baixa i es reconstruí entre 1951 i 1953. El jove Puigserver, que procedia d'una família humil i que vivia en un barri obrer, va quedar impactat vivament per aquella casa i per aquella família d'artistes i intel·lectuals que l'habitava, tal i com em va confirmar la filla petita dels Tworkowski, Helena.



Fabià Puigserver agafat al penell de la casa dels Tworkowski. © MAE. Institut del Teatre. Autor desconegut.

Vaig poder conversar amb Helena Tworkowska-Cegieła, pintora i il·lustradora, en un dels cafès preferits de Puigserver del centre de Varsòvia, el Telimena. Com la majoria de persones que van tractar-lo, Helena en parlava amb una barreja de veneració i entusiasme. Helena em mostrà alguns objectes que conservava amb molt afecte com a record: fotos, dos llibres que Fabià li havia regalat pel seu aniversari (un de poesia de Mickiewicz i un altre de pintura de Wyspiański) i dos retrats que ell li va fer l'any 1956 i que, segons Helena, mostraven la sensibilitat i el potencial pictòric que tenia Puigserver. De les fotos familiars que em comentà, me'n mostrà dues amb Puigserver retratat a la casa dels Tworkowski, que reproduïxo en aquest treball.

Segons Helena, fou el Liceu el que donà la formació decisiva a Puigserver, ja que allí es feia una vertadera immersió en l'art, amb professors molt apassionats i exigents, que convertien els estudis en una experiència que marcava



Puigserver a l'estudi de Bielska-Tworkowska. Helena Tworkowska atribueix a la seva mare l'autoria del retrat davant del qual posa Puigserver, tot i que l'ampliació de la fotografia sembla indicar que la signatura és la d'ell. Segons Helena, el quadre de la jove de la cua és el seu retrat, també realitzat per Bielska-Tworkowska. © MAE. Institut del Teatre. Autor desconegut.

decisivament tots aquells que els finalitzaven (recordava Helena, com un dels companys de curs de Puigserver, el cineasta Antoni Krauze). Aquesta experiència pedagògica també el deuria marcar com a futur docent, ja que els testimonis d'alumnes que van estudiar escenografia amb ell a l'Institut del Teatre justament el recorden, entre altres coses, per l'amor pel que feia i la seva exigència (Bravo, 1996: 45, 48). Al Liceu, segons Helena, eren freqüents les sortides i excursions artístiques (hi ha, per exemple, conservats al MAE uns quants quadres de Puigserver fets a Kazimierz Dolny i Sandomierz l'any 1956) i visites a museus. Entre d'altres qüestions, Helena considerava que fou important la influència de Maria Dołębina, professora de polonès, entusiasta, exigent, que fomentava l'amor pel teatre i que feia representacions teatrals a l'escola. I afegia que la formació literària al Liceu també va ser molt important, especialment assenyalava l'interès del jove Fabià per la literatura del romanticisme polonès, tot aventurant que potser hi veia un paral·lelisme entre els valors identitaris d'aquest moviment i els del nacionalisme català. De fet, a la biblioteca personal de Puigserver, conservada al Teatre Lliure, entre els llibres en polonès que hi ha destaquen els volums de les obres completes d'Adam Mickiewicz, el «Goethe» de la tradició literària polonesa, que, pel que fa al teatre, proposà un tipus de dramaturgia i posada en escena que influencià i condicionà tot el teatre i l'escenografia polonesos del segle xx. Així mateix, Helena recordava la passió de Fabià pel teatre, ja que procurava no perdre's res de la cartellera teatral de Varsòvia. Helena creu que Puigserver havia vist tot el que es representava aquells anys, i posava com exemple que en una ocasió li va recomanar una obra que ell havia vist fins a cinc vegades.

Per concloure aquesta part sobre la formació acadèmica, seguint la darrera reflexió de Tworkowska-Cegieła, potser cal dir que, més enllà del que va aprendre estudiant al Liceu i a l'Acadèmia o veient la seva mare tallant i cosint vestits (Roig, 1978), la freqüent assistència als teatres varsovians de l'època, amb unes propostes tan diferents i avançades a les que es trobaria a la Barcelona dels anys seixanta, va ser, de fet, la seva primera gran escola teatral, tal i com em comentà Lluís Pasqual en una entrevista.

L'article sobre Grotowski

Com ja s'ha dit, Puigserver arribà a Catalunya l'any 1959 i, segons la cronologia de Graells i Bueso, no retornà a Polònia fins al 1966 (Graells; Bueso, 1996: 79). Tanmateix, durant aquells anys, en què feu el servei militar, treballà en tallers d'escenografia barcelonins i treballà per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) i l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), no perdé els vincles amb Polònia, tal i com he pogut comprovar per diverses fonts. Segons em digué Núñez Yanowsky, escrivia cartes als seus coneguts polonesos que, com que no haurien passat la censura franquista, «mandaba por vía de su hermana Lola que vivía en Francia». Quan Núñez i Puigserver es van conèixer al port de Barcelona als peus d'un vaixell procedent de Polònia, l'any 1959, Puigserver no només hi va anar per parlar el polonès amb els mariners (Febrés, 1990: 21) sinó també perquè «queria probar de mandar cartas por vía de aquel barco». També sembla que feu una estada a Polònia entre 1963 i 1964, segons m'asseveraren Núñez, Tworkowska-Cegieła i Joan-Lluís Marfany.⁷

Un bon exemple dels vincles que mantenia amb Polònia és l'article sobre Grotowski que publicà l'octubre de 1962. L'article, titulat «Un teatre laboratori a Opole (Polònia)» i publicat a *Serra d'Or* (Puigserver, 1962: 47-48), fou la primera notícia a Espanya sobre el director polonès (Yaycioglu, 1995: 20; Kacprak, 2000: 88; Aszyk, 2009a: 120; 2009b: 124). Apareixia en una nova secció de la revista, «Els escenaris de fora», que tanmateix només pervisqué dos números més, fins l'abril de 1963.⁸

7. És possible que l'estada coincidís amb el parèntesi de 1964 en la seva activitat professional, assenyalat en la cronologia (Graells; Bueso, 1996: 80).

8. Sobre la secció de teatre i el seu funcionament, Joan-Lluís Marfany, que n'era el secretari, em comentà: «*Serra d'Or* es feia d'una manera molt artesanal. Hi havia una mena de comitè de redacció, amb responsables de les diverses seccions (economia, literatura, urbanisme, cinema, etc.). El responsable de la secció de teatre era Jordi Carbonell, m'imagino que, inicialment, perquè no hi havia cap altre candidat obvi. Calia, però, omplir les planes de la revista d'alguna manera. El que en Carbonell feia, aleshores, era reunir a casa seva, al vespre havent sopat, amb una relativa regularitat —un cop al mes o potser cada quinze dies, ja no ho recordo— un grup de persones més o menys relacionades amb el teatre. [...] A les reunions aquestes, a part de fer, inevitablement, tertúlia, decidíem de què parlaríem al pròxim número o, més ben dit, intentàvem trobar coses amb què omplir les dues o tres planes que ens poguessin tocar. Si en algun teatre es feia alguna cosa en català, algú s'oferia a fer-ne la crítica. El mateix si s'havia publicat alguna cosa: en Carbonell ho treia i demanava si algú se'n volia encarregar. Si no hi havia ni representacions, ni llibres a ressenyar, calia pensar en alguna altra cosa, i aleshores tot depenia del pur atzar que algú tingués alguna idea. Va ser així, sense cap mena de dubte, com es va publicar l'article d'en Fabià, que, en efecte, feia pocs anys que havia arribat de Polònia i que, de fet, encara es deia, professionalment, Fabià Slèvia. El grup era molt fluïd. De fixos, fixos, només érem en Carbonell, la Maria Aurèlia Capmany, i jo. [...] I la Maria Aurèlia mirava d'introduir-hi gent jove de l'EADAG: un dia hi va portar en Montanyès, que em sembla que no va tornar-hi mai, un altre l'Adrià Gual, que era company meu de curs i amic i que va ser una mica més assidu, més tard en Pepe Ruiz Lifante. I va ser així com en una ocasió hi va dur en Fabià, ocasió que jo diria que també va ser única. No en tinc cap record concret, però donades les característiques d'aquestes reunions, pot estar segur que el que va passar és que ens vam dir, com de costum, ¿què tenim per al número que ve?, va resultar que no gaire cosa, o en Fabià va dir que ell podia fer l'article aquest o, més probablement, la Maria Aurèlia va dir que en Fabià podria fer alguna cosa sobre el teatre a Polònia i en Fabià hi va estar d'acord i, com que era home seriós, ho va fer».

La notícia de Puigserver era una informació que arribava molt d'hora si es té en compte que Grotowski començà realment a ser popular a Europa només a partir de 1963 gràcies als articles en francès de Raymonde Temkine (Osiński, 1980: 105, 110). Abans d'aquesta data havien aparegut algunes petites notícies a Hongria, Romania, Suïssa, Finlàndia, Dinamarca i Noruega (Osiński, 1997: 96-97), entre les quals cal comptar l'article de *Serra d'Or*. Totes elles, i també la de Puigserver, foren conseqüència dels esforços i la «campanya evangelitzadora» d'Eugenio Barba.

El *Teatre de les 13 files* de Jerzy Grotowski i Ludwig Flaszen fou fundat el setembre de 1959. L'any 1962 Eugenio Barba, que era a Polònia gràcies a una beca, conegué el teatre grotowskià i es convertí en el seu gran divulgador, tant a l'estranger com entre els intel·lectuals de Varsòvia (com, per exemple, els ja mencionats Strzelecki i Mazur), que abans amb prou feines el coneixien (Barba, 2000: 71-72). Com que les autoritats d'Opole eren contràries a la continuïtat del grup, Barba i Grotowski havien planejat una estratègia per assegurar-ne la pervivència:

Gracias a mi pasaporte italiano podía entrar y salir de Polonia cuando me daba la gana. Lo aproveché para realizar algunas salidas al extranjero, todas ellas muy breves. Tenían el doble objetivo de difundir el Nuevo Testamento del Teatro y dar la impresión a los críticos y a las hostiles autoridades polacas de que Grotowski era conocido. En mi habitación o en el restaurante de la estación, Grotowski y yo proyectábamos el itinerario. Se trataba de colocar mis artículos sobre el Teatr 13 Rzędów en revistas y periódicos, de visitar partidos políticos, personalidades teatrales, ambientes artísticos y hacer conocer el teatro de Opole, dejando materiales, artículos, fotos, dibujos. Fue de esta manera que empecé a escribir. Lo hacía en francés porque era una lengua internacional, más fácilmente comprensible que la mía, el italiano (Barba, 2000: 72).

Els primers articles, doncs, que apareixien a la premsa europea, eren obra de Barba, que a vegades els signava ell mateix o utilitzava pseudònims. La majoria eren extractes d'un opuscle de trenta pàgines, *Expériences du théâtre-laboratoire 13 Rzędów* (1962), imprès gràcies a la intercessió d'un dels censors d'Opole, que admirava el teatre grotowskià (Barba, 2000: 70).⁹ En el cas de l'article de *Serra d'Or*, Puigserver també partí del mateix opuscle: en va fer una selecció i va traduir-ne fragments (Garcia, 2012: 179). La informació elegida feia referència al caràcter de laboratori del grup, que buscava, en primer lloc, trencar la separació entre públic i espectador, transformant tota la sala en escenari i fent que l'actor interactués directament amb l'espectador, convertint l'espectacle en una psicomàgia entre actor i públic, en una mena de ritual laic. En segon lloc, feia referència al treball corporal i vocal dels actors, al seu entrenament per aconseguir el domini del cos, i l'ús lliure del text dramàtic, que no s'utilitzava per crear uns personatges sinó per explorar-ne les possibilitats sonores. En canvi, no feia esment a espectacles concrets del grup ni a dramaturgs polonesos com Witkacy o Mickiewicz, citats per Barba en el seu article,

9. Tot i que no he pogut llegir sencers aquests articles, crec que la majoria es basen en l'opuscle mencionat. M'ho fan pensar els fragments d'aquests textos recollits en un text de Barba posterior al que sí que he tingut accés: Barba, 1964: 16-48.

probablement perquè haurien estat informacions excessivament llunyanes per al lector català. Puigserver tampoc no citava altres qüestions llargament tractades en el text de Barba, com la relació del teatre amb els arquetips i el subconscient i el vincle del ritual amb el misteri i el teatre religiós. Ara bé, també obvià incloure una de les qüestions centrals de l'estètica del teatre pobre grotowskià: la renúncia a la decoració, la música i els efectes de llum, plantejament amb el qual, probablement, no hi sentia afinitat. Es pot dir, doncs, que Puigserver llegí el text de Barba i en seleccionà els fragments a partir de la seva mirada com a escenògraf. És per això també que, de tot el material gràfic i fotogràfic de l'article, escollí un dels dibuixos de Jerzy Grotowski, l'escenografia de *Kordian*, que probablement li semblà interessant per la proposta espacial que s'hi feia: el públic es distribuïa per tota la sala al voltant d'unes estructures en forma de lletres, on actuaven els actors (Barba, 1962: 18). Com diu Antoni Bueso, amb l'article de *Serra d'Or* es constata fins a quin punt Puigserver «centrava la posada en escena en l'establiment d'una correcta relació entre actor i espectador, entre escenari i públic» (Bueso, 1996: 51).

No he aconseguit saber com li arribà l'opuscle sobre Grotowski a Puigserver. Potser a través de la correspondència o d'algú que el va portar de Polònia via França. Però l'important és constatar que Puigserver estava al cas de l'estratègia de Barba (publicar sobre Grotowski a l'estranger i fer-ho constar a Polònia perquè les autoritats no clausuressin el teatre) ja que, al cap de pocs mesos després que aparegués l'article a *Serra d'Or*, a Opole ja s'havien assabentat de la seva publicació. En el programa de mà del *Doctor Faustus*, obra estrenada per Grotowski el maig de 1963, n'apareixia citat un fragment en francès que anava signat per Puigserver. És lògic pensar, doncs, que fou ell mateix qui feu arribar a Polònia un exemplar del seu article perquè havia entès perfectament quin paper hi havia d'acomplir en l'estratègia de supervivència del grup de Grotowski. Eugenio Barba em va dir al respecte: «Recuerdo muy bien el artículo de Puigserver, pero no recuerdo como lo recibí y como él se enteró de Grotowski. Hasta el 1975 —fecha de la muerte de Franco— yo no viajé a España y después no tuve la ocasión de encontrarlo».

Fos com fos, crec que aquest episodi demostra que Puigserver, després del seu retorn, mantenia un cert contacte amb Polònia i la seva cultura. Pel que fa a una hipotètica coneixença directa amb Grotowski i el seu teatre aquells anys, no he aconseguit cap dada que ho avaluï. Sembla que Puigserver el conegué personalment una mica més tard, segons el que em comentà Francesc Nel·lo. A finals dels seixanta Puigserver, Carlota Soldevila i el mateix Nel·lo anaren a Ais de Provença per veure la representació d'*Akropolis*. Quan hi van arribar, la sala estava plena i no hi cabien més espectadors; però gràcies a la conversa en polonès que Puigserver mantingué amb Grotowski, van poder assistir a l'espectacle sense problemes.

La Fira de Mostres

A partir de 1966 Puigserver viatjarà sovint a Polònia i hi realitzarà nombrosos projectes gràcies a l'amistat amb Xymena Zaniewska-Chwedczuk. Segons explica aquesta escenògrafa, el va conèixer a la Fira de Mostres de

Barcelona a principis dels seixanta i gestionà el visat perquè Puigserver pogués visitar el seu país (Sagarra 1993: 27; Zaniewska 1997: 30). A la Fira de Mostres, des que Puigserver va tornar de l'exili, cada juny hi feia d'interpret del polonès. Fou una feina que li serví de guanyapà durant uns quants anys mentre s'introduïa en el món teatral barceloní. Tot i ser un fet conegut, hi ha poca informació sobre aquesta faceta. D'una banda, perquè fou una activitat professional secundària i, de l'altra, per la dificultat que suposa habitualment aportar evidències sobre l'activitat de qualsevol intèrpret.¹⁰ En el nostre cas, les evidències disponibles fins ara eren una fotografia de Puigserver fent d'intèrpret a la Fira, conservada al MAE i publicada a la monografia de Guillem-Jordi Graells i Antoni Bueso (Graells; Bueso, 1996: 80), i el testimoni de Zaniewska. Ara bé, a l'arxiu de Fira de Barcelona es conserven alguns documents que, juntament amb el testimoni de Manolo Núñez, ens permeten ampliar la informació fins ara existent sobre aquesta qüestió.



Puigserver fent d'intèrpret a la Fira de Barcelona. © MAE. Institut del Teatre. Autor desconegut.

Després de la Segona Guerra Mundial es produí un trencament de relacions diplomàtiques i econòmiques entre Espanya i Polònia.¹¹ D'una banda, Espanya fou un dels pocs països que no reconegué el nou govern de la Polònia comunista i continuà acollint la representació diplomàtica del Govern polonès

10. La història de la interpretació, malgrat la importància que ha tingut al llarg del temps, és la història d'una invisibilitat. Aquesta invisibilitat és fruit de les particularitats de la pròpia activitat interpretativa: la volatilitat del suport oral, la dispersió de fonts primàries i la subjectivitat i la versemblança d'algunes fonts (Cronin, 2002: 47-49; Bowen, 1995: 247; Alonso, 2008: 430-434). Per això, la historiografia que intenta reconstruir l'activitat d'un intèrpret determinat ha de treballar amb fonts molt diverses (textos personals i autobiogràfics, arxius sonors, actes de reunions internacionals, cròniques, documents d'arxiu, etc.) que, sovint, il·luminen només de forma indirecta l'objecte d'estudi (Bowen, 1995: 247; Alonso, 2008: 436).

11. Sobre les relacions diplomàtiques entre Polònia i Espanya durant la Guerra Civil espanyola i la Segona Guerra Mundial, vegeu Eiroa 2001: 21-22, 45-48.

a l'exili (Eiroa, 2001: 121-125; Podolska, s.a.). De l'altra, l'abril de 1946 Polònia, instigada per l'URSS, denunciava davant del Consell de Seguretat de l'ONU que el règim de Franco era una amenaça per a la pau mundial. La denúncia inicià el procés de sancions diplomàtiques que l'ONU emprengué contra Espanya i que portaren el país a l'ostracisme diplomàtic i a l'aïllament econòmic (Eiroa, 2001: 70-71; Cavalieri, 2014: 35).

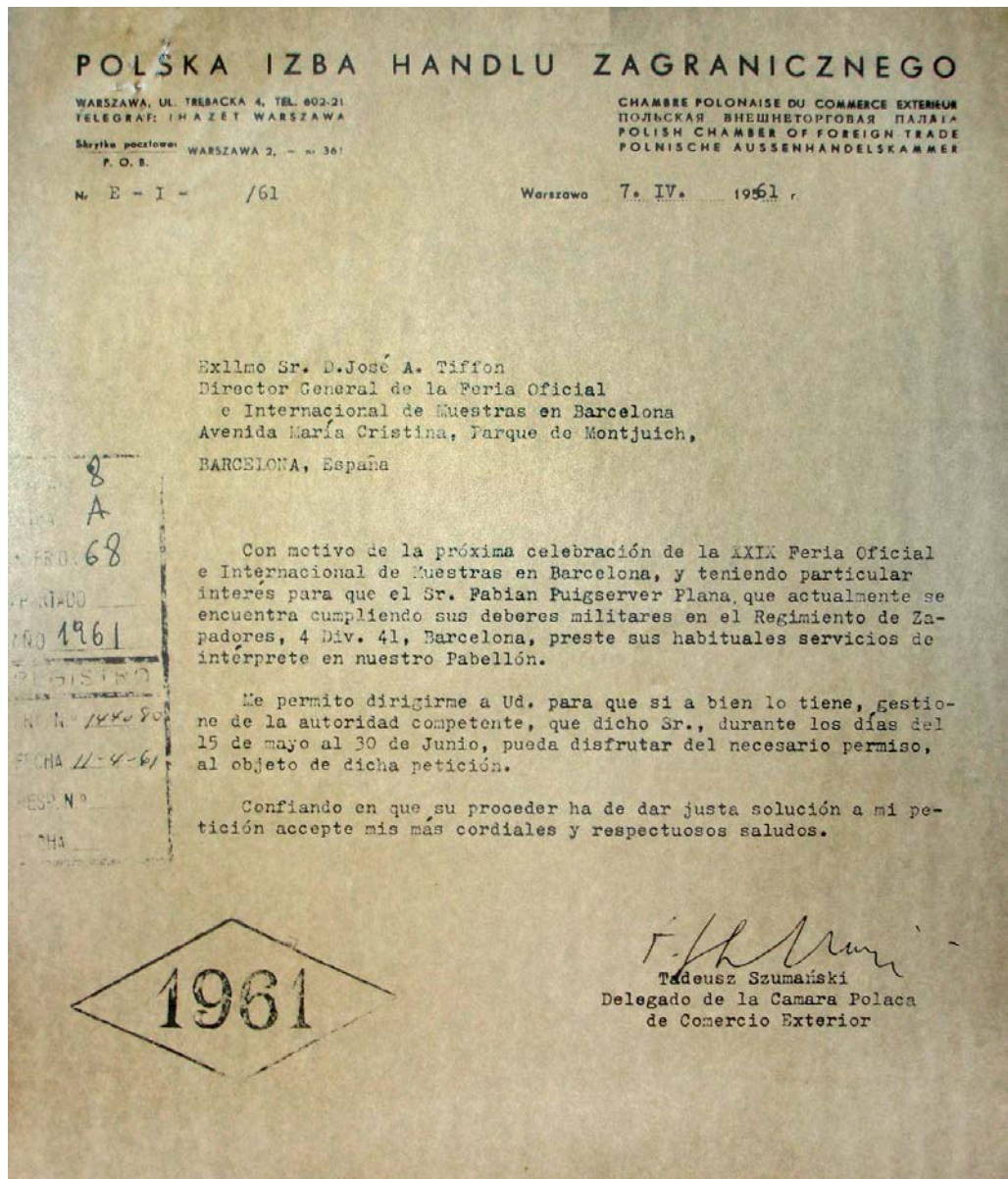
Les relacions econòmiques entre ambdós països es reprengueren a partir de 1954, tot i que els primers contactes havien començat ja el 1948 (Eiroa, 2001: 126; Miró, 2007: 85). Malgrat totes les reticències, a Espanya li interessava establir aquestes relacions comercials per tres raons: 1) per pressionar les potències occidentals, demostrant que, per sortir del seu aïllament, era capaç d'aliar-se econòmicament amb els països de darrere del teló d'acer; 2) per la seriosa situació econòmica, que no li permetia menysprear les bones condicions que alguns d'aquests països oferien per certs productes; 3) a partir de 1957, pels problemes que li podia generar l'aparició de la CEE (Miró, 2007: 83-84).

La tardor de 1957 el Banc Central de Polònia i l'Institut Espanyol de Moneda Estrangera signaren a París un *Conveni de pagaments* que permetia la regulació dels pagaments derivats de l'intercanvi comercial entre els dos països. Gràcies a aquest acord, Espanya començà a importar de Polònia carbó, productes siderúrgics i químics, maquinària i material industrial i, a mitjan anys seixanta, carn i ciment; i a exportar cítrics i ferro, entre altres productes (Miró, 2007: 92-93, 105-108), a més de permetre als vaixells espanyols i polonesos de fer escala en els ports d'ambdós països (Anònim, 1957c: 38). Aquell mateix any Polònia començà a participar a la Fira de Mostres. El *Diario de la Feria* d'aleshores anunciava la novetat tot dient que «las finalidades económicas de la humanidad hacen superar circunstancias de otra índole, porque es imposible cerrar a las necesidades humanas caminos de intercambio imprescindibles» (Anònim, 1957a: 11).

Polònia, amb set expositors, organitzats per la Cambra Polonesa de Comerç Exterior, presentava a la Fira tretze empreses de productes d'origen animal i químic, pell, cautxú, teixits, maquinària de mineria, aparells electrònics i científics, maquinària i productes agrícoles, transaccions de compensació, reciprocitat i reexportació a les cooperatives de treball i d'operacions d'exportació i importació mercantil (Anònim 1957b: 15; Anònim 1957a: 11). L'any 1958, a més de Polònia, exposaren també Txecoslovàquia i Hongria.

No hi ha cap document que indiqui quin any hi començà a treballar Puigserver, ja que l'arxiu de la Fira bàsicament conserva exemplars del *Diario de la Feria*, llistats amb els noms dels membres de les delegacions estrangeres i algunes cartes amb informació tècnica. Tot i així, el nom de Puigserver apareix documentat l'any 1961, quan l'escenògraf estava fent el servei militar. El delegat de la Cambra Polonesa de Comerç Exterior, Tadeusz Szumański, escrigué el març d'aquell any una carta al Director General de la Fira, José A. Tiffon, per sol·licitar que Puigserver, que en aquells moments estava en el 4t Regiment de Sapadors, pogués prestar «sus habituales servicios de intérprete» en el Pavelló polonès, i per això demanava que se li donés un permís del 15 de maig al 30 de juny. Tiffon va escriure unes quantes cartes sobre l'assumpte al capità general de Catalunya, el tinent general Pablo Martín Alonso,

on en una d'elles, la del 25 de maig, pocs dies abans de l'inici de la Fira, li demanava que es resolgués urgentment la qüestió ja que «ninguno de los que forman la Delegación Polaca puede entenderse con el personal español que tiene que montar su Stand, por desconocer el idioma». Finalment, el 29 de maig Martín va concedir el permís a Puigserver de l'1 al 20 de juny.



Carta de Szumański sol·licitant un permís per a Fabià Puigserver. Arxiu de Fira de Barcelona.

Puigserver ja no consta en cap més document de la Fira, només en un llistat de 1962 dels membres de la delegació polonesa com a intèrpret. Tot i així, aquests llistats de les delegacions, normalment enviats per la Cambra de Comerç Polonesa per sol·licitar els visats, permeten determinar l'any en què Xymena Zaniewska arribà a Barcelona per primer cop: el 1966. Zaniewska hi consta com a dissenyadora del pavelló.¹² Justament aquell any, en què es

12. Cal tenir en compte, però, que el llistat de membres de la delegació polonesa de 1964 no s'ha conservat.

dedicà una jornada sencera al país, la superfície de l'estand polonès es multiplicà per cinc respecte els anys anteriors (1.100 m² coberts i 500 m² a la intempèrie) i s'oferiren tota mena d'activitats informatives i culturals per al públic (Anònim, 1966a: 4; Anònim, 1966b: 18).

POLSKA IZBA HANDLU ZAGRANICZNEGO
 POLISH CHAMBER OF FOREIGN TRADE • ПОЛЬСКАЯ ВНЕШНЕТОРГОВАЯ ПАЛАТА
 CHAMBRE POLONAISE DU COMMERCE EXTERIEUR • POLNISCHE AUSSENHANDELSKAMMER
 CAMARA POLACA DE COMERCIO EXTERIOR

WARSAWA 1, SKRYTKA NR 361

José A. Tiffon, Esq.
 General Manager
 International Fair
 in Barcelona

BARCELONA
 Avenida Maria Cristina

Warszawa, 18.III.1966
 Trebacka 4

Dear Mr. Tiffon:

Herewith we request you to help us by obtaining visas to come and stay in Spain for the first group of our representatives who will attend the next Fair in Barcelona:

- 1/ Manager of our Pavilion
 Mr. Zdzisław Geppert
 born in Lwów on January 13th, 1928
 Passport No FA0009079
 Validity of visa: May 5th-June 30th, 1966
- 2/ Designer of our Pavilion
 Mrs. Xymena Zaniewska
 born in Poznań on June 4th, 1927
 Validity of visa: May 10th-June 5th, 1966

Commercial delegates

- 3/ Mrs. Lucyna Górewicz
 born at Ujazd on December 1st, 1923
 Passport No FA0002702
 Validity of visa: May 15th-July 15th, 1966
- 4/ Mr. Jerzy Rutowicz
 born at Wieluń on January 19th, 1926
 Passport No FA0014175
 Validity of visa: May 15th-July 15th, 1966
- 5/ Mrs. Alina Zielińska
 • born in Łódź on February 20th, 1921
 Passport No FA0014691
 Validity of visa: May 15th-June 30th, 1966

./.

Tel.: 81631. POLCHAMBER WA

Tel.: 26-02-21

Telegr.: POLCHAMBER, WARSZAWA, Tel.: 26-02-21

966

REGISTRO

CARPETA *22*

LETRA _____

INTERIOR _____

APARTADO _____

AÑO *1966*

N.º *129498*

FECHA *8/3/66*

RESP. N.º _____

FECHA _____

Lista dels delegats de Polònia a la Fira de Barcelona el 1966. Entre ells, hi figura Xymena Zaniewska. Arxiu de Fira de Barcelona.



Estand polonès a la Fira de Mostres l'any 1966. Arxiu de Fira de Barcelona.

Deixant de banda la documentació d'arxiu, el testimoni de Núñez Yarnowsky permet divisar una mica com era l'activitat de Puigserver a la Fira:

Cada junio, si no recuerdo mal, en Barna se celebraba la expo en Montjuic. En el 62 fui a ver a Fabián a la expo, me presentaba polacos, principalmente gente de la industria y del comercio. Sé que Fabián era serio en sus relaciones profesionales con esa gente. Por aquel entonces existía en Barna un consulado polaco que no tenía nada que ver con la Polonia socialista, era un consulado del gobierno polaco en exilio. Una dama de la nobleza polaca era la cónsul general.¹³ Quería muchísimo a Fabián, a veces nos invitaba a tomar el té en el consulado. Hablaban en polaco por los codos, para él era importantísimo mantener su idioma académico vivo. Los representantes de industria y comercio polaco que Fabián conocía en el marco de su trabajo en la expo acababan tomando el té en el consulado polaco en el exilio. Fabián no solo era un intérprete sino también un relaciones públicas importante entre las dos Polonias. Puesto que la representación polaca era la única presencia «socialista» oficial en la Feria de la Barcelona franquista, muy pronto el estand anual polaco se convirtió en lugar de reunión de amigos nuestros catalanes de izquierda que venían a ver a Fabián pero en realidad venían a charlar con los polacos para tener noticias e información sobre el mundo socialista al otro lado del telón de acero.

13. Núñez fa referència a Wanda Morbitzer Tozer (Febrés, 1990: 21). Sobre la seva tasca al Consolat Honorari de Polònia a Barcelona abans i després de la Segona Guerra Mundial, i especialment sobre l'afer dels nens polonesos refugiats a Espanya, vegeu Calvet, 2009; Morbitzer, 2009 i Podolska, s.a.

A partir de 1966

Uns mesos més tard de conèixer Zaniewska a la Fira, i gràcies a la seva intervenció, Puigserver era a Polònia i projectava escenografies per a espectacles de la televisió: *Antygone*, *Nauczyciela tanca* i *Żołnierz królowej Madagaskaru* (Graells; Bueso, 1996: 132-133, 135).

A partir d'aleshores es pot dir que comença un nou període, molt prolífic, de les relacions de Puigserver amb Polònia. No és objectiu d'aquest treball parlar-ne, ja que mereixeria una anàlisi profunda i detallada, però em sembla interessant apuntar breument només alguns fets que permeten copsar la importància del nou període.

D'una banda, des de 1966 fins al final de la seva vida Puigserver viatjà sovint a la seva pàtria adoptiva i mantingué una fluïda relació amb el seu teatre, de manera que es pot parlar d'una clara interacció i d'un intercanvi entre l'escenografia polonesa i la puigserveriana. Un exemple petit, però il·lustratiu, el donà Guillem-Jordi Graells en una conferència dedicada a Puigserver en el marc de l'exposició *Pawel Rouba. El gest que perdura*, celebrada el 22 de març de 2010. Graells hi explicà que la idea del cèlebre prat de gespa de *Leonci i Lena* (1977) fou utilitzada més tard per Xymena Zaniewska en una de les seves escenografies a Varsòvia.

De l'altra, cal recordar també que Puigserver, a partir de 1966, també intensificà el seu paper de vincle entre la cultura polonesa i la catalana. Fou el responsable de l'arribada a l'Institut del Teatre de professors polonesos de mim i dansa (Vilà, 2009-2010; Graells, 1990: 144-145; Ciurans, 2009: 13-14) i també, gràcies a la seva mediació, artistes catalans com Lluís Llach, Maria del Mar Bonet, Manuel Esteban i Lluís Pasqual visitaren Polònia als anys setanta; fins i tot les televisions polonesa i espanyola establiren contactes per crear un conveni de col·laboració (Sagarra, 1993: 27). També tingué relació amb accions i actes dedicats a la cultura polonesa. A tall d'exemple, al MAE es conserva una foto amb Puigserver assistint a la inauguració d'una exposició dedicada al cartellisme polonès celebrada el 1973.¹⁴

A tall de conclusió

Com s'ha pogut veure a partir de les dades aportades, la relació de Puigserver amb la cultura i el teatre de Polònia fou estreta tant en la seva estada per l'exili familiar com després del seu retorn a Barcelona. Al Liceu d'Arts Plàstiques hi rebé la seva principal formació acadèmica i hi començà a fer les primeres aproximacions a la pintura, l'escenografia i el figurinisme. No acabà la formació a l'Acadèmia de Belles Arts però el coneixement que havia adquirit com a espectador del teatre polonès li donà un bagatge molt superior al que hauria pogut tenir a Barcelona. A més, la relació amb la pintora Bielska-Tworkowska li obrí el món de la intel·lectualitat polonesa i completà la seva formació pictòrica i personal. Quan retornà a Barcelona, malgrat les dificultats, pogué mantenir el vincle amb Polònia, com demostra l'article de Grotowski. Es pot

14. Topogràfic F 545-22.

dir que a partir de 1966, tot i que no ho he estudiat en aquest article, tot sembla indicar (tant la bibliografia puigserveriana com els materials del MAE) que es consolidà una ferma relació d'interacció entre Puigserver i l'escenografia polonesa. Treballà per a la televisió, col·laborà amb Zaniewska i altres escenògrafs polonesos, fou l'artífex de l'arribada de professors polonesos a l'IT i participà en la difusió de la cultura polonesa a Catalunya. No és estrany, doncs, que després de la seva mort, Xymena Zaniewska, en un fragment d'entrevista no inclòs en el programa televisiu *Noms*, intentant explicar l'art de Puigserver, conclogués dient que «a la cultura europea hi va aportar una cosa increïble, perquè ell —com ho diria?— de l'esperit polonès... D'alguna manera, partint d'una mena de pensament polonès, va ensenyar al món el que tenia d'increïble la seva cultura catalana i espanyola. Com si, parlant en polonès, expliqués el seu país» (Farré-Escofet; Garcia, 2006).



Referències bibliogràfiques

- ABELLÁN, Joan. «Fabián Puigserver. Escenógrafo. 1961-1983. Los años decisivos». A: GRAELLS, Guillem-Jordi; HORMIGÓN, Juan Antonio, 1993, p. 195-225.
- A. del C. «Fabián Puigserver presenta su exposición de escenografía y figurines». *El Noticiero Universal* (25 febrer 1966).
- ALONSO, Icíar. «Historia, historiografía e interpretación. Propuestas para una historia de la mediación lingüística oral». A: PEGENAUTE, L.; DECESARIS, J.; TRICÀS, M.; BERNAL, E. (eds.). *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI. Barcelona 22-24 de marzo de 2007*. Barcelona: PPU. Vol. 2, 2008, p. 429-440.
- ANÒNIM. «Dos participaciones nuevas: México y Polonia». *Diario de la Feria* (2 juny 1957a), p. 11.
- ANÒNIM. «Polonia». *Diario de la Feria* (11 juny 1957b), p. 15.
- ANÒNIM. «El acuerdo de pagos entre España y Polonia». *ABC* (11 setembre 1957c), p. 36.
- ANÒNIM. «Primera Jornada dedicada en la Feria a Polonia». *Diario de la Feria* (5 juny 1966a), p. 4-5.
- ANÒNIM. «Polonia, en la XXIV Feria de Barcelona del año 1966». *Diario de la Feria* (4 juny 1966b), p. 18.
- ASZYK, Urszula. «O recepcji „teatru ubogiego” w Hiszpanii». *Didaskalia*, núm. 94, 2009a, p. 120-123.
- «Sobre la recepción del “teatro pobre” en España». *ADE teatro*, núm. 128, 2009b, p. 124-130.
- BARBA, Eugenio. *Expériences du théâtre-laboratoire 13 rzedow*. Opole, 1962.
- *Le théâtre-laboratoire “13 Rzedów” d’Opole ou Le théâtre comme auto-pénétration collective. Matériaux bibliographique annexes au mémoire «le théâtre psychodynamique»*. Opole, 1964.

- *La tierra de cenizas y diamantes*. Traducció de l'italià de Lluís Masgrau. Edició original: *La terra di cenere e diamanti* (1998). Buenos Aires: Octaedro, 2000.
- BENET I JORNET, Josep M. «Fabià Puigserver, l'ofici d'escenògraf». *Serra d'Or* (agost 1971), p. 52-53.
- BONET, Jesús. «El actual decorador de teatro debe estar más cerca de la arquitectura que de la pintura». *Solidaridad Nacional* (15 maig 1963), p. 7.
- BOWEN, Margareta. «Interpreters and the Making of History». A: DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith (eds.). *Translators through History*. Amsterdam, Filadèlfia: John Benjamins, 2009, p. 245-273.
- BRAVO, Isidre. «Fabià Puigserver, escenògraf: alumne, agitador, artista i mestre». A: GRAELLS, Guillem-Jordi; BUESO, Antoni, 1996, p. 25-49.
- BUESO, Antoni. «Espais per al teatre: la recerca d'un model de relació entre espectacle i públic». A: GRAELLS, Guillem-Jordi; BUESO, Antoni, 1996, p. 51-67.
- CALVET, Josep. «Història del Consolat Honorari de Polònia a Barcelona (1939-1944). La tasca en favor dels refugiats de la Segona Guerra Mundial». A: PERNAL, Marek (ed.). *Polonesos a Barcelona. Un munt d'històries. L'acolliment de la ciutat als nens robats pels nazis (1946-1956)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: Consolat General de la República de Polònia a Barcelona, 2009, p. 48-64.
- CAVALIERI, Elena. *España y el FMI: la integración de la economía española en el sistema monetario internacional, 1943-1959*. Madrid: Banco de España, 2014.
- CRONIN, Michael. «The Empire Talks Back: Orality, Heteronomy, and the Cultural Turn in Interpretation Studies». A: TYMOCZKO, Maria; GENTZLER, Edwin (eds.). *Translation and Power*. Amherst i Boston: University of Massachusetts, 2002, p. 45-62.
- EIROA, Matilde. *Las relaciones de Franco con Europa Centro-Oriental (1939-1955)*. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.
- FARRÉ-ESCOFET, Gerard; GARCIA, Uri. «Fabià Puigserver, ànima de teatre». *Noms*. TV3, 2006. <<http://www.tv3.cat/noms/puigserver/talls.htm#5>> [Consulta: 10 octubre 2010].
- FEBRÉS, Xavier. *Fabià Puigserver. Manolo Núñez Yanowsky*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona 1990 (Diàlegs a Barcelona; 38).
- GABANCHO, Patrícia. *La creació del món. Catorze directors catalans expliquen el seu teatre*. Barcelona: Diputació de Barcelona: Institut del Teatre, 1988.
- GARCIA, Ivan. «Pierwszy artykuł o Grotowskim opublikowany w Hiszpanii». A: ASZYK, Urszula; OLKUSZ, Piotr (eds.). *Tak blisko i tak daleko. Hiszpańskojęzyczny teatr i dramaturgia ostatnich stu lat*. Cracòvia: Księgarnia Akademicka, 2012, p. 177-190.
- GRAELLS, Guillem-Jordi. *L'Institut del Teatre (1913-1988). Història gràfica*. Barcelona: Institut del Teatre, 1990.
- «Una personalitat completa i un activista constant». *Catàleg de l'exposició: Fabià Puigserver. Teatre en llibertat*. MAE, IT. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2012, p. 21.
- GRAELLS, Guillem-Jordi; HORMIGÓN, Juan Antonio (eds.). *Fabià Puigserver: Hombre de teatro*. Madrid: ADE, 1993.
- GRAELLS, Guillem-Jordi; BUESO, Antoni. *Fabià Puigserver*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1996.
- MANZANO, Rafael. «Fabián Puigserver, escenógrafo, estudió la carrera en Varsovia». *Solidaridad Nacional* (9 març 1966), p. 9.

- MIRÓ, Lourdes; FERRERO, María Dolores. «Motivaciones y dificultades en la evolución de las relaciones económico-comerciales hispano-polacas (1950-1970)». *Ayer*, núm. 67 (3), 2007, p. 81-118.
- MORBITZER, Wanda. «La meva primera i última missió consular a Barcelona». A: PERNAL, Marek (ed.). *Polonesos a Barcelona. Un munt d'històries. L'acolliment de la ciutat als nens robats pel nazis (1946-1956)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: Consolat General de la República de Polònia a Barcelona, 2009, p. 74-85.
- OSIŃSKI, Zbigniew. *Grotowski i jego Laboratorium*. Varsòvia: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.
- *Teatr "13 Rzędów" i Teatr laboratorium „13 Rzędów”. Opole 1959-1964. Kronika – bibliografia*. Opole, 1997.
- PODOLSKA, Hanna. *Polònia i Catalunya. Les relacions diplomàtiques durant els anys 1918-1969*. (s. a.). <<https://bit.ly/2klVJFL>> [Consulta: 2 gener 2015].
- PUIGSERVER, Fabià. «Un teatre laboratori a Opole (Polònia)». *Serra d'Or* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat), num. 10 (1962), p. 47-48.
- ROIG, Montserrat. *Personatges. Fabià Puigserver*. TVE Catalunya, 1978. <<https://bit.ly/2kLBZkU>> [Consulta: 12 setembre 2018].
- «Fabià Puigserver: poeta de la escenografia. Entrevista». A: GRAELLS, Guillem-Jordi; HORMIGÓN, Juan Antonio (eds.). *Fabià Puigserver: Hombre de teatro*. Madrid: ADE, 1993.
- SAGARRA, Josep M. «L'herència polonesa de Fabià Puigserver». A: *Butlletí. Associació d'espectadors del Teatre Lliure*, núm. 13 (1993), p. 26-28.
- SALVAT, Ricard. «Acerca del libro *Fabià Puigserver: Hombre de teatro*, publicado por la Asociación de Directores de Escena de España». Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1994, p. 98-102 (*ADE*; 34).
- SAWICKA, Anna. «Fabià Puigserver: de Varsovia a Barcelona». A: ZIARKOWSKA, Justyna; LOSADA PALENZUELA, José Luis (eds.). *Estudios Hispánicos. Hispano-Polonica. Homenaje a Piotr Sawicki*. Breslau: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2007, p. 157-163.
- SERAFIŃSKA, Maria. *Słownik artystów plastyków; artyści plastycy okręgu Warszawskiego ZPAP, 1945-1970*. Varsòvia: Okręg Warszawski ZPAP, 1972.
- VILÀ, Jordi (coord.). *Pawel Rouba. El gest que perdura*. Catàleg DVD. Reus: COS-CAER; Institut del Teatre; JUANDESAFINADO produccions, 2009-2010.
- WŁODARCZYK, Wojciech. *Miejsce malarstwa. Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1948-2008*. Varsòvia: Akademia Sztuk Pięknych, 2008.
- YAYCIOĞLU, Mukadder. *El teatro polaco en España (Desde los años sesenta hasta nuestros días)*. Tesi doctoral dirigida per Andrés Amorós. Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- ZANIEWSKA, Xymena. «Carta des de Polònia». A: *Butlletí. Associació d'espectadors del Teatre Lliure*, núm. 21 (1997), p. 30.

El desconocimiento de la participación como acto de resistencia poética: introducción al manifiesto de la compañía FFF, *The Friendly Face of Fascism*

Sobre el manifiesto de Roger Bernat y Roberto Fratini *FFF: The Friendly Face of Facism*. *Per una perspectiva dels dispositius*, que encontrará, revisado y actualizado por los autores respecto a ediciones anteriores, en la sección «Documentos» [«enlace directo»](#)

Carmen PEDULLÀ

ORCID: 0000-0002-9919-5324. Universidad Alma Mater Studiorum Bologna - Italia
carmen.pedulla@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Carmen Pedullà es doctora en Artes Visuales, Performativas y Mediales. Obtuvo el doctorado en la Universidad de Bolonia en marzo de 2019 con la tesis «Lenguajes y paradigmas de la participación en Europa. Con tres focos sobre Teatro de los Sentidos, Roger Bernat_FFF y Rimini Protokoll». Actualmente continúa su trabajo de investigación sobre el teatro participativo europeo.

Resumen

La siguiente introducción quiere proporcionar algunas de las principales características de la poética escénica expuesta en el manifiesto *FFF: The Friendly Face of Fascism*. Para una estética de los dispositivos que Roger Bernat y Roberto Fratini presentan en la revista *Estudis Escènics*.

Si bien la participación y la implicación del espectador constituyen los datos principales de la poética de la compañía, los autores subrayan en el manifiesto una cierta oposición y traición de la participación basada en la emancipación y la ilusión festiva del público (en antítesis a lo que ocurría en el teatro de los años sesenta y setenta). Los dispositivos participativos ideados por la compañía crean sistemas en los que el espectador-dependiente puede cumplir o tergiversar las instrucciones transmitidas por el diseño dramático y, al mismo tiempo, puede desarrollar un pensamiento crítico frente a su rol y su posición ficcional. De esta manera, se produce un *desconocimiento de la participación* que es la cifra estilística de la compañía.

El manifiesto, en este sentido, expone de forma muy clara cuál es su idea de participación, basada en una movilización del público muy lejana de los principios de desinhibición. Fratini y Bernat exponen la importancia de la inhibición frente a la desinhibición para entender la participación como puro dato estético, un formato que permite repensar el rol social y político del espectador.

Palabras clave: participación, público, espectador, emancipación, dispositivo, sistema, inhibición, desinhibición, desconocimiento, teatro político

Camen PEDULLÀ

El desconocimiento de la participación como acto de resistencia poética: introducción al manifiesto de la compañía FFF, *The Friendly Face of Fascism*

Sobre el manifiesto de Roger Bernat y Roberto Fatini *FFF: The Friendly Face of Fascism*. *Per una perspectiva dels dispositius*, que encontrará, revisado y actualizado por los autores respecto a ediciones anteriores, en la sección «Documentos» [«enlace directo»](#)

*In a world where participation is a fact, yet almost never real,
theatre should tackle the not at all easy task of deploying
a participation that manages to become real
without being necessarily a fact (or precisely because it almost never is it).*

Bernat, Fratini, 2016: 97.

Antes de que se elaborara el manifiesto que Roger Bernat y Roberto Fratini presentan en el apartado de «Documentos» de esta revista, habíamos aprendido a conocer la poética del director catalán a través de algunos de los escritos programáticos que aclaraban su orientación poética — entre los principales *Per deixar de fer teatre d'una vegada per totes* (Bernat, 2002), *Las reglas de este juego* (Bernat, 2008) e *Instrucciones de Uso* (Bernat 2010)— y sentaban las bases de una extensa reflexión sobre los mecanismos teatrales. La trayectoria dibujada en los escritos marcaba una transformación radical en la concepción del hecho teatral: en su primera fase artística Bernat originaba un teatro definido por críticos y estudiosos como de «irritación» (Massip, 2013: 235, 248-249) hasta llegar a un teatro independiente, «anticonvencional» y «antirepresentativo» (Serrat, 2012: 307), «ensayístico» e «indisciplinado» (Sánchez, 2005: 311-313). Desde 2008 Bernat ha empezado a dedicarse a un teatro de espectadores solos o de actores solos —entendidos como *animales sociales*— puesto que la atención del director catalán se concentraba en su relación con el público, y aun más en el desglose poético del rol del espectador, escondido en la «masa oscura» del público (Bernat, Duarte, 2009: 9). Las piezas apuntaban a ser juegos cuyas reglas e instrucciones conformaban el tejido del desarrollo del hecho teatral: la «trama de didascalias» y «el texto dramático» formaban «un pliego de reglas del juego» (Bernat, 2008: 3), y los espectadores eran sus únicos protagonistas. Es este el momento en el que nació FFF: *The Friendly Face of Fascism*, la compañía que Bernat actualmente dirige.

Con el Manifiesto *FFF: The Friendly Face of Fascism*. *Para una estética de los dispositivos* alcanzan una expresión cristalina los mismos principios que en el momento de inflexión de la poética de 2008 parecían todavía acerbos y

por definir. Tal vez porque, tras once años de actividad artística en el marco de la participación, se hace más clara la postura del director en lo que concierne a la economía de relaciones engendrada por los protocolos interactivos; tal vez por el encuentro, en el recorrido anticonvencional y radical de Bernat, con Roberto Fratini,¹ alma sutil en desvelar los elementos para una crítica de la participación como «paradigma de nuestro empleo de la realidad»;² y tal vez porque cada espectáculo, desde *Domini Públic* (2008) hasta llegar a la última producción, *Flam* (2019), ha contribuido a aclarar, cada vez más, el significado y la malicia de la sigla FFF: The Friendly Face of Fascism. Intentar desvelar el sentido de FFF significa no solo otorgar el justo espacio de significación al acrónimo, sino también acercarse a las caras multiformes que dan luz a la poética de la compañía, y aclarar, al mismo tiempo, la posición de esta en el marco expandido de la participación como fenómeno sociocultural, en una sociedad y comunidad artística donde el *auto-design* del individuo —como subraya Boris Groys (Groys, 2010: 17)— impone un acercamiento cada vez más fuerte y desinhibido entre artistas y público.

La sigla FFF, además de ser, como subraya el mismo manifiesto, el nombre puntual de la compañía formada por Roger Bernat, Roberto Fratini, Txalo Toloza, Cristóbal Saavedra, Ana Rovira, Marie-Klara González y Helena Febrés, resume el marco simbólico de todos los principios conceptuales, estéticos, filosóficos y políticos que se mueven en los entresijos de la actual versión de Sociedad del Espectáculo. FFF alude, en otras palabras, a un hábil sistema de *conspiración teatral y social*.

FFF asume y comparte la necesidad (o el *diktat*) de movilización del público, declinándola maliciosamente según su propia orientación. Su forma de interpretarla es singular de entrada, puesto que la compañía «no produce espectáculos sino que diseña dispositivos». De hecho, toda la poética de FFF se basa en el concepto filosófico de *dispositivo*, según la teoría de Michel Foucault, retomada por Giorgio Agamben: el dispositivo es el sistema y al mismo tiempo es el diseño que va a dar forma a los acontecimientos escénicos, donde los espectadores son los únicos protagonistas llamados a enfrentarse con la dificultad y la responsabilidad de la *justa elección*. En este sentido el dispositivo constituye la trama y la dramaturgia «abierta» de los espectáculos, organizando opciones de acción que los espectadores podrán cumplir, o tergiversar, a través de algunos recursos, casi siempre tecnológicos, dirigidos a garantizar el marco de interacción.

Se hace entonces patente, como subraya el mismo manifiesto, la substancial distinción entre dispositivo entendido como *sistema*, y dispositivo interpretado como *instrumento tecnológico*. FFF asume ambas acepciones, subsumiéndolas bajo el sentido general de un gesto de programación: FFF origina *arquitecturas de la experiencia posible* o *arquitecturas de la posibilidad de experiencia* en las que el espectador es el principal intérprete, y la

1. Roberto Fratini forma parte de la compañía FFF desde 2012, cuando fue dramaturgo de *Pendiente de voto*.

2. Se trata de una definición que Roberto Fratini va a dar en ocasión de la mesa redonda *Forme della Partecipazione*, organizada en el marco del proyecto *Il teatro partecipativo di Roger Bernat*, realizado por Cristina Valenti con la colaboración de quien escribe, en el Centro Teatral La Soffitta (Bologna, Italia, 30 de marzo de 2017).

distinción entre «espacio digital» y «espacio físico» pierde importancia, para originar «un espacio *blended*» (Benyon, 2014: 79).

El manifiesto pone en evidencia además el rol fundamental de *interacción* que se establece entre los espectadores y el dispositivo: los espectadores manipulan el dispositivo y este manipula a los espectadores. Es una relación de *dependencia* que implica a ambas partes: el instrumento —sin el cual los espectadores no saben qué acciones tienen que emprender— y el espectador —indispensable para que el diseño planteado alcance un grado cualquiera de concreción.

Se aclara, de esta manera, la figura y la posición del *espectador*: el manifiesto precisa en qué condiciones FFF asume el desafío de confundir a actores y espectadores, sintetizando la función de ambos en la paradoja del *dependiente-usuario*. El manifiesto destaca el carácter de la *dependencia* en el primer caso y el de la *acción mediada* en el segundo. Por lo tanto, el dispositivo es un instrumento que permite ejercer un control sobre los dependientes y, al mismo tiempo, deja abiertas las posibilidades de una interpretación (en ambos sentidos, exegético y actoral) potencialmente disidente, indócil o torpe, aunque siempre mediadas por el aparato tecnológico que permite la interpretación misma, con lo cual limita su alcance.

Los espectadores de FFF no son una síntesis perfecta entre actor y espectador, sino que encarnan lo que según la teoría de la semiótica es el rol de sujeto y el de destinatario: habitan la esfera del «enunciado» y, al mismo tiempo, la de la «enunciación» de las piezas (Greimas; Courtés, 1979: 208). Por consiguiente, se podría decir que el espectador de FFF logra ser, según un significado semiótico, un *espect-actor*: *sujeto y destinatario* del hecho performativo.³

En *Domini Públic* (2008), por ejemplo, el espectador es el peón de un juego a tamaño natural de autorepresentación, un «juego de la vida», en el que sus respuestas se corresponden con un movimiento en el espacio, frente al público de los otros participantes. En *Pendiente de voto* (2012) el participante es el diputado llamado a votar sobre temas políticos que conciernen a la sociedad. En *Numax-Fagor-Plus* (2014) el espectador tiene que dar voz a las palabras de los extrabajadores de las fábricas, las únicas que permiten recordar o revivir los tiempos y los significados de la lucha obrera. En todos los espectáculos mencionados hay un momento en el que el participante forma parte del juego teatral como protagonista (sujeto) y, al mismo tiempo, hay un momento en el que es llamado a marcar una distancia con lo que está viviendo (destinatario); normalmente este acto de distanciamiento y autoconciencia ocurre a mitad o al final de las obras.

Solo al final, de hecho, el espectador entiende realmente cuál ha sido su rol, porque el dispositivo ha creado momentos explícitamente dirigidos a poner en crisis la posición de los espectadores, a hacerlos dudar de su rol tradicional, y del rol adquirido solo para la función que acaba de finalizar.

3. Sobre este concepto véase el análisis semiótico del rol del espectador en los espectáculos de FFF (Pedullà, 2019: 151-232).

FFF «pone en abismo la participación» (Palmeri, 2016: 39), dejando la posibilidad al participante de desconocer su participación, a través de un proceso de extrañamiento. Una condición que bien se produce, por ejemplo, en uno de los últimos trabajos de FFF *No se registran conversaciones de interés* (2016-2017), donde los espectadores, inmóviles y sentados en las butacas, tienen que elegir los canales de narración —a través de algunos auriculares— de lo que las actrices van contando en el escenario. En este mecanismo participativo el espectador se enfrenta con la acción del actor que es su médium para la elección y entiende la complejidad y la dificultad de su rol: cualquiera que sea el canal que elija, nunca podrá seguir todas las dinámicas contadas en los diferentes canales. De esta manera el espectador pone en crisis su rol y su misma participación: la desconoce en el momento en el que la reconoce como medio de extrañamiento. Se trata, en otras palabras, de un alejamiento de sí mismo, como *espectador* —en el sentido de voyeur— y como *actor*, según el significado de un actor movilizado a través de una participación que quiere desinhibir a sus espectadores. Al contrario, el proceso de desconocimiento de FFF permite alejarse de las ideas preconcebidas que gravitan en el concepto de participación y de acercarse más al trabajo de un espectador que no puede no ser *actor*, en el sentido de un individuo llamado a hacerse mediador de lo que ve y escucha durante la obra: la responsabilidad de uno de los roles más difíciles, no solo en el teatro sino en la sociedad.

Se hace patente, por tanto, cómo el manifiesto, aunque en principio declare que practica la movilización, termina no haciéndolo para provocar más bien una *inhibición*, relacionada con una crítica del rol del espectador. La poética creada por FFF parece muy alejada de los principios de desinhibición y emancipación del teatro de los años sesenta y de su demanda de inmediatez y de gozo. Y parece muy distante también del imperativo a la participación de la época contemporánea, que muy a menudo se convierte en formas de «aventuras de pago» (Fratini, 2018: 20).

Se podría afirmar que Roger Bernat, haciendo suya la perspectiva crítica del filósofo Jacques Rancière, intenta provocar en los espectadores de su teatro participativo una «emancipación del rol del espectador» (Bernat, 2016: 217) cuyo primer objeto es el mismísimo rol —social, cultural, comercial— de espectador: como subraya un ensayo escrito por el mismo Bernat junto a Roberto Fratini, «participatory dramaturgy is not offering a collectivisation of disinhibition (which is an infallibly fascist feature) but the active and conscious form of constructing new models of shared inhibition» (Bernat, Fratini, 2016: 93). Los sistemas ideados por FFF originan una inhibición como instrumento de *perplejidad* del individuo frente a aquel rol de espectador que, según los artistas, representa, al fin y al cabo, un personaje, una ficción. Se trata entonces, de poner al espectador frente a la conciencia de su rol ficcional y fomentar por ende una lectura crítica de este.

Es curioso que el manifiesto que Roger Bernat y Roberto Fratini presentan en estas páginas se inspire en el *Manifiesto Canalla*, de La Fura dels Baus (1983), y en los *10 Items of the Covenant*, de Laibach (1983). Los dos manifiestos presentan, en modalidades diferentes, elementos anticonformistas y extremos: el manifiesto de La Fura data de un periodo de gran fermento

cultural, y recoge el legado cultural de grupos teatrales como Comediants y Els Joglars, que ya en los años setenta practicaban diferentes modos de participación.⁴ La Fura dels Baus llevó a su vez a cotas extremas la participación del público, proponiendo acciones teatrales de hiperestimulación —también violenta o provocadora— con tal de sustraerlo a su pasividad. Laibach, en cambio, remite a la Eslovenia de los años ochenta, llena de retórica nacionalista, cuando Yugoslavia se estaba fragmentando y, utilizando como base teórica las tesis del psicoanalista Slavoj Žižek, alumno de Jacques Lacan, propone una música marcial industrial, con el claro objetivo de delatar la estética del poder y de la inercia, la representación del dominio y la anulación del individuo en la colectividad. Laibach no propone una toma de distancia irónica respecto del sistema, sino que se *toma demasiado en serio el sistema*.

FFF, por su parte, produce sistemas en los que se expresan los mecanismos de funcionamiento de varios contextos sociales (la plaza, la fábrica, la cámara de representantes, el teatro etc.). El espectador no es sustraído a su pasividad, como ocurre con La Fura dels Baus, sino que habita, experimenta y a veces avala, siguiendo el modelo de Laibach, todos los sistemas de manipulación a los que está sometido. De hecho, lo que más interesa a FFF es «reflexionar sobre la construcción de la legitimación del poder» (Bernat, 2017) y lo hace en el microcontexto del teatro que, como subraya siempre Bernat, sigue siendo «el único lugar de confrontación del público consigo mismo como colectivo» (Bernat, 2015).

La afirmación programática y conclusiva «FFF es el público hecho forma» permite entender el significado relacionado con todos los principios constitutivos de la poética profesada por la compañía: el público está despojado de todo el potencial de desinhibición emancipadora para ser considerado dependiente de un sistema formado por una interacción manipuladora. Y a través del mismo diseño, el dispositivo ofrece al dependiente innumerables posibilidades de interpretación. La participación, en otras palabras, logra a ser un *formato* despojado de contenido y solo desde su principio puramente estético puede recuperar su ética: la participación entendida como pura forma pone en crisis sus mecanismos congénitos propios, lo cual permite un proceso de autocritica del espectador y de su rol en el contexto escénico, social y político.

El manifiesto de FFF responde, en conclusión, a la urgencia de ser el detonador de la expresión de una hábil máquina de conspiración escénica y social. Roger Bernat y Roberto Fratini invitan a los lectores, dependientes, usuarios y espectadores a acercarse a la ficción consciente que forma parte de lo que somos y de lo que vivimos como acto de resistencia poética. Y parecen sugerir, entre líneas, que solo en la distancia crítica la participación se puede hacer *visión y pensamiento político*.



4. Como subraya Iago Pericot, los años setenta fueron un período de gran fermento cultural, después de cuarenta años de censura dictatorial: «Es pensava més en el receptor que no pas en l'emissor i s'intentava de mirar aspectes del teatre que fins aleshores havien estat prohibits» (Pericot, 2006: 123-124).

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?*. Traducción del italiano de Mercedes Ruvidoso et. al.: *Che cos'è un dispositivo?* (2006). Barcelona: Anagrama, 2015.
- ALCÁZAR SERRAT, Ivan. «Los espacios escénicos del ciclo Bona Gent de Roger Bernat», *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica teatral* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras), n.º 16 (2012), p. 306-328.
- BENYON, David. *Spaces of Interaction, Places for Experience*. Morgan and Claypool, 2014.
- BERNAT, Roger. *Per deixar de fer teatre d'una vegada per totes* [en línea]. Barcelona, 6 abril 2002 <<https://bit.ly/2OdkVeo>> [Consulta: 15 junio 2019].
- BERNAT, Roger. «Las reglas de este juego». Barcelona: Artea, Investigación y creación escénica, 2008, p. 1-6.
- «Instrucciones de uso». *El espectador activo MOV-S 2010 (Madrid): Encuentro nacional en el museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Barcelona: Consorci Mercat de les Flors, 2012, p. 157-173.
- *Jo participo, tu participes, ell participa, nosaltres participem, vosaltres participeu, ells aprofiten*. Por cortés concesión de la compañía FFF_Roger Bernat, 2015.
- En: CORNAGO, Óscar. «Uno va al teatro a ser manipulado. Una conversación con Roger Bernat». *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica teatral* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras), n.º 24 (2016), p. 214-226.
- En: MENSAH, Ayako. *Entrevista a Roger Bernat*, Notas de dirección *No se registran conversaciones de interés*, 2017, <<https://bit.ly/38R3DAo>> (página web consultada el 13.06.2019).
- BERNAT, Roger; DUARTE, Ignasi (eds.). *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, prosumers y fans*. Murcia: CENDEAC, 2009.
- BERNAT, Roger; FRATINI, Roberto. «Seeing Oneself Living». En: BURZYŃSKA, Anna Róza (ed.) *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*. Berlín: Alexander Verlag & Live Art Development Agency, 2016, p. 88-97.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducción del francés de José Luis Pardo et al.: *La société du spectacle* (1967). Valencia: Pre-Textos, 1999.
- FRATINI, Roberto. «Liturgie dell'impazienza - Soglie dell'inazione. Le culture della partecipazione e la Cultura come Performance partecipativa». *Culture Teatrali*, n.º 27. Florencia: La Casa Usher, 2018. (Se precisa que el artículo ha sido consultado por quien escribe en su versión inédita).
- FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. París: Gallimard, 1971.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette, 1979.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens II – Essais sémiotiques*. París: Editions de Seuil, 1983.
- GROYS, Boris. *Going Public*. Berlín: Sternberg Press, 2010.
- MASSIP, Francesc. «El teatre català (i espanyol). Panorama del teatre català des de final del segle XX fins a l'actualitat». Dossier: El Teatre Europeu Contemporani. *Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre*. (Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona), n.º 39-40 (2013), p. 207-263.
- PALMERI, Daniela. *Mise en abyme, participación y encuentros en la escena de Roger Bernat*. Barcelona: liquidDocs, 2016.

- PEDULLÀ, Carmen. *Linguaggi e paradigmi della partecipazione in Europa. Con tre focus su Teatro de los Sentidos, Roger Bernat_FFF, Rimini Protokoll*. Tesis de doctorado en artes visuales, performativas y mediales. Università di Bologna, marzo 2019.
- PERICOT, Iago. «El teatre sota control». En: FOGUET, Francesc; MARTORELL, Pep (eds.). *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Barcelona: El Cep i la Nansa, 2006, p. 123-144.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción del francés de Ariel Dilon et al.: *Le spectateur émancipé* (2008). Castellón: Ellago Ediciones, 2010.
- SÁNCHEZ, José Antonio. «Prácticas indisciplinadas: el teatro ensayístico de Roger Bernat». *Simposi internacional sobre teatre català contemporani*. Barcelona: 2005, p. 297-323.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Looking aways. An introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge: The MIT Press, 1991.
- *Porque no saben lo que hacen. El goce como factor político*. Traducción del inglés de Jorge Piatigorski et al. *For they know not what they do* (1991). Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1998.

Manifests are meant to clear the air and challenge – ningú no té dret a obeir

Sobre el manifest de Roger Bernat i Roberto Fratini: *FFF: The Friendly Face of Fascism*.
Per una estètica dels dispositius, que trobareu, revisat i actualitzat pels autors respecte a edicions
anteriors, a la secció «Documents» [«enllaç directe»](#)

Christina SCHMUTZ

cschmutz@telefonica.net

NOTA BIOGRÀFICA: Doctorada en Arts Escèniques per la Universitat Autònoma i l'Institut del Teatre. Ha cursat Filologia i Ciències econòmiques (Friburg Alemanya). L'any 1998 arriba a Barcelona amb una beca vinculada a la dramaturgia contemporània. A Barcelona escenifica principalment, amb Frithwin Wagner-Lippok, textos d'autors contemporanis alemanys. Des del 2006 s'inicia també en projectes teoricopràctics al voltant del teatre postdramàtic i postespectacular. Membre activa del Working Group Performance as Research, IFTR International Federation of Theatre Research i GTW (Gesellschaft für Theaterwissenschaft societat per a les ciències teatral). Imparteix classes teòriques i pràctiques a l'Institut del Teatre i a Eòlia.

Resum

El comentari classifica el manifest de FFF de Roger Bernat i Roberto Fratini, publicat el 2018, com a praxi artística. Mostra que la pròpia redacció d'un manifest pot ser entesa com a pràctica performativa: el text comentat, que tan sols és percebut de manera mediata pel que fa al seu contingut informatiu, apareix com a *performatiu*, és a dir, tal com arriba directament al lector i amb les associacions i idees que desencadena.

No és fins que sorgeixen les «directrius d'una estètica del dispositiu», anunciades cap al final del manifest, que també esdevé la descripció d'un programa estètic. Per la seva banda, aquesta pràctica estètica pot apuntar a objectius polítics i al mateix temps causar una confusió estètica, desplegar un efecte crític sobre ell mateix i actuar com a crida a una actuació autònoma. Els lectors del manifest, com també els espectadors d'una representació de FFF, poden adoptar i posar en pràctica un posicionament propi dins del debat que això provoca.

Paraules clau: pràctica estètica, participació, pensament autònom, emancipació, Roger Bernat, Roberto Fratini, manifest, dispositiu

Christina SCHUMTZ

Manifests are meant to clear the air and challenge – ningú no té dret a obeir¹

Sobre el manifest de Roger Bernat i Roberto Fratini: *FFF: The Friendly Face of Fascism*.
Per una estètica dels dispositius, que trobareu, revisat i actualitzat pels autors respecte a edicions
anterior, a la secció «Documents» [«enllaç directe»](#)

Quina importància política, social i/o artística té encara el manifest a l'actualitat, també a la vista dels reptes ecològics dels moviments migratoris i de refugiats globals? Ja s'ha dit tot, res ja no és possible, o bé aquesta pràctica artística és més actual que mai com a formulació política?

Dogramaci; Schneider, 2017: 14

El desembre del 2018, Roger Bernat i Roberto Fratini van publicar un manifest que es qualifica de pràctica artística i que, al mateix temps, fixa uns objectius polítics, tot creant una confusió que, com cal suposar en benefici dels autors, comporta la crítica i l'empoderament de l'actuació autònoma. Aquest text, titulat *FFF: Friendly Face of Fascism*. Per una estètica dels dispositius, és el que comentarem des del punt de vista de la pràctica estètica, perquè persegueix un objectiu; no sols pretén funcionar en sentit estètic, sinó també polític. Aquesta suposició es nodreix, al capdavant, de les experiències que viuen els espectadors que entren en contacte amb l'estètica teatral amb motiu de les produccions de FFF,² les estratègies de les quals estan estructuralment emparentades amb els objectius del manifest. Si hom pren com a referència els seus alligonaments, reivindicacions, provocacions i manifestacions, el manifest persegueix la intenció social de propiciar un pensament

1. Comentari d'Yvonne Rainer en una entrevista amb Helmut Ploebst (2007) sobre el seu text conegut com a «No-manifesto»; «Manifests are meant to clear the air and challenge, and then their usefulness is over», citat a: *Yes! Das Manifest als künstlerische Praxis* (El manifest com a pràctica artística) Brandstetter (2017: 26). Cita pronunciada per Hannah Arendt «Kein Mensch hat das Recht zu gehorchen bei Kant» (cap home no té el dret a obeir, segons Kant) en una entrevista amb Joachim Fest (1964), on parla sobre el procés d'Adolf Eichmann, <https://youtu.be/GN6rzHemaYo>, minut 17:02.

2. The Friendly Face of Fascism (La cara afable del feixisme) és el nom de la companyia teatral formada per Roger Bernat, Roberto Fratini, Txalo Toloza, Cristóbal Saavedra, Ana Rovira, Marie-Klara González i Helena Febrés. El nom de la companyia va ser encunyat el 2008 per Pedro Soler i Roger Bernat. Alguns dels seus espectacles són *Domini Públic* (Teatre Lliure, Barcelona, 2008), *La consagració de la primavera* (Teatro Milagro, Mèxic, 2010), *Please, Continue (Hamlet)* (Théâtre du Grütli, Ginebra, 2011), *Pendent de votació* (Centro Dramático Nacional, Madrid, 2012), *Desplazamiento del Palacio de La Moneda* (STML, Santiago de Xile, 2014), *Numax-Fagor-plus* (KunstenFestivalDesArts, Brussel·les, 2014), *No se registran conversaciones de interés* (MUCEM, Marsella, 2016-2017) o *The place of the Thing* (Documenta 14, Atenes-Kassel, 2017).

crític, l'autonomia, la participació i l'autoempoderament. Considerant la creixent influència dels mitjans de comunicació dins el context del debat del *me too*, el nou moviment ecologista juvenil o tantes altres protestes en massa eficaces via internet, l'experiència del col·lectiu està guanyant un significat i una potència nous i actuals, i el concepte de participació està de moda tant en política com en teatre, en sentit teòric i pràctic. Des d'aquesta perspectiva, cobren importància els formats que exploren les possibilitats de participació autèntica.

Ara bé, què hem de dir de la capacitat de pensament crític, és a dir, de diferenciar el punt de vista propi de les «opinions» pregonades en públic i amb molt èxit? I com s'hi posicionen les activitats artístiques? Suposant que la participació dels espectadors no és un fi en si mateix, sinó que està pensada com a exercici de la capacitat de pensament crític, els formats participatius sempre tenen com a objectiu fer els espectadors més autònoms en sentit democràtic, objectiu que hom pot qualificar com «autonomia participativa». ¿Com aconsegueix l'art iniciar quelcom que hom pugui anomenar «autonomia participativa», és a dir, posar en marxa una cosa que, tal com es pregunta Wolfgang Ulrich (2019: 42), inciti a «emancipar-se dels estàndards del present i introduir d'aquesta manera noves idees crítiques?» El concepte d'«autonomia de l'artista» i la seva obra s'han discutit una i altra vegada des del Renaixement, i encara avui polaritzen i polititzen de nou els debats teòrics de l'art. D'aquesta manera, els artistes autònoms —en el sentit de perseguir «tan sols» els seus propis interessos en lloc de comprometre's, per exemple, per les minories i els temes de gènere— són cada cop més objecte de crítica. En canvi, si s'ocupen de temes dictats per l'ala esquerra del debat, com el gènere, *me too*, els refugiats o la integració de minories, sovint es considera que els falta autonomia davant el gust discursiu actual i se'ls encasella en el camp conservador de la política cultural: «En el cas d'artistes de dretes, autonomia significa situar-se de tal manera cap a una identitat europea occidental que, en última instància, els conceptes d'autònom i d'identitat arriben a confondre's». (Ulrich, 2019: 42.) La dicotomia entre participar i autonomia sembla entrecreuar-se de nou amb la dicotomia de les orientacions polítiques i motivar debats de política cultural.

L'autodefinit manifest *FFF: The Friendly Face of Fascism*. Per una estètica dels dispositius, publicat no fa gaire per la companyia teatral al voltant del director Roger Bernat i el dramaturg, teòric de la dansa i docent Roberto Fratini, s'oposa, d'una banda, a les línies de discurs desplaçades, seguint en canvi l'estil de les afirmacions apodíctiques, en lloc de donar suport a l'autoempoderament i l'autonomia. Dins el seu caràcter anunciador, representa al mateix temps un «experiment de realització escènica».

En general, es considera com a manifest un posicionament escrit sobre una visió estètica, artística o política, que sovint fa una referència crítica a conceptes existents, tot proclamant l'obra pròpia de l'autor. Un manifest pot constituir una presa de posició sobre una visió artística, en la majoria de casos d'un grup, que expressa o pretén iniciar una revolució estètica, una reorientació artística o un canvi social o polític, tot desdient-se del passat i enfocant quelcom de nou (Asholt, Fähnders, 1995 i Poole, 2014). Dins el

panorama artístic de la fi del segle XIX i del començament del XX, van sorgir molts moviments i grups que publicaven els seus principis o utopies en manifestos, com per exemple la reivindicació de la supressió de la separació entre art i vida per part de l'avantguarda històrica o el rebuig radical de les percepcions artístiques tradicionals del corrent principal burgès: «L'inici del segle XX és generalment considerat com a fase especialment productiva dels manifestos: el futurisme, l'expressionisme, el dadaisme o el surrealisme van completar les seves produccions artístiques amb declaracions eloqüents, articulades a través de diaris, almanacs, fullets o també *performances*» (Dogramaci; Schneider, 2017: 10), tot suprimint la distinció entre actuació i realitat, entre lògica i alògica. La forma típica de la programació pública de les avantguardes artístiques consisteix a declarar el seu art com a «pràctica vital» (Bürger, 1974: 72) social i adoptar una posició crítica amb la tradició i orientada al futur, però també relacionada amb el públic, tot desdient-se políticament, social i artística de la tradició. Wolfgang Asholt i Walter Fähnders (1995: 15) qualifiquen l'avantguardisme històric com a «manifestantisme» que ha trobat en aquest gènere «el seu medi artístic més propi». Sobretot, el programa dels dadaistes presenta sovint contradiccions, cosa que proclamen explícitament al seu manifest: «Soc contrari a les actuacions, favorable a la contradicció constant, també a l'afirmació. No soc ni favorable ni contrari, ni explico per què odio el seny normal. Dada no significa res» (citada a Fiebach, 2003: 285). Aquesta negació del significat, la transgressió de les convencions, la crida a la contradicció i, en general, la negació de tot allò que al mateix temps impliqui afirmacions són considerades, generalment, característiques dels manifestos avantguardistes, que Gabriele Brandstetter (2017: 21) qualifica precisament per això com a «gest bifront del manifest dins l'avantguarda». També cal veure dins el mateix context, segons Joachim Fiebach (2003: 285) «l'ús absolutament irònic de l'art».

En aquest sentit, és legítim preguntar-se fins a quin punt el manifest *FFF* també presenta senyals d'alògica, contradicció, negació i incoherència. Quina funció podria complir avui un manifest —alògic, contradictori i incoherent— dins un entorn artístic i teatral? Les «directrius d'una estètica del dispositiu» anunciades cap al final del text del manifest l'identifiquen com a descripció d'un programa estètic. No és fins després de completar la lectura que el lector sap qui en són els autors i que el text es considera pertanyent al gènere dels manifestos. Tanmateix, aquesta proximitat amb el gènere del manifest ja s'insinua mitjançant el to proclamador i la forma de text eixuta, homogènia i estructurada en punts clarament diferenciats. A més, conceptes com *proclamació*, *crida*, *provocació* o *lluita* són coneguts pels manifestos històrics. L'autodefinició al final del text suggereix urgència i «especula en tot cas amb una relació d'acció-reacció entre l'artista i el públic», segons escriu Ralph Poole (2014: X).

Ja al segon paràgraf diu que *FFF* «no produeix espectacles sinó que dissenya dispositius». La pròpia autoreferencialitat d'aquesta afirmació presenta el text no sols com a producte informatiu sinó, d'acord amb el caràcter esmentat anteriorment dels manifestos, com a producte *literari* i, per tant, *estètic*. Pel que fa a l'efecte estètic dels manifestos, Gabriele Brandstetter

(2017: 18) constata que «pel que fa a la seva estructura —com a acte de parla, com a acte de mostrar i proclamar quelcom que es torna manifest—, el manifest és performatiu», tot afegint-hi que els manifestos, així com la seva creació, el seu efecte i la seva recepció, es transmeten «gairebé exclusivament a través del text reproduït», però que, tanmateix, «s’han d’entendre com a praxi performativa, que no cal descriure solament com a acte de parla, sinó també com a esdeveniment presentat corporalment» (*ibíd.* 2017: 12), és a dir, en el sentit d’actes de parla performativa. El manifest no en té prou amb fer una crida a la proclamació i la polèmica, sinó que també ho *duu a terme*: ell mateix *proclama* i *polemitza*.

En aquestes condicions, no farem una valoració del contingut del manifest FFF ni l’analitzarem com a producció estètica, com a *gènere literari*; en canvi, se n’observarà l’aspecte *performatiu*. En experimentar i percebre el text com a acte performatiu, és a dir, com a *actuació* artística, hom pot plantejar-se com captiva el lector, què l’estimula i quines idees genera.

En aquest sentit, cal situar en primer lloc, breument, Roger Bernat i FFF. Com a autor signa la formació artística FFF, una companyia que actua en l’àmbit internacional, amb el director de teatre Roger Bernat com a cap visible, la inclinació del qual cap a la provocació va culminar aviat amb el qualificatiu d’*enfant terrible* (Abad, 2003). Amb la seva «Trilogia 70» —amb obres com *Joventut Europea* (1999), *Flors* (2000) o *Que algú em tapi la boca* (2001)— articula una crítica provocadora del teatre de text representatiu. Per exemple, a *Flors* es barreja un gest de negació amb el gran art, que oposa la grandiositat de la posada en escena operística a la profanitat d’una escena pornogràfica dràstica i celebrada amb opulència. Com a explorador de límits i defensor d’una forma artística híbrida a cavall entre el teatre i la instal·lació, Bernat es deu cada cop més a una forma especial de *direcció conceptual*, tot intentant de redefinir el paper del públic al teatre contemporani. Des de la creació de FFF (2008), Bernat i Fratini treballen en una nova estètica, en què el públic esdevé el protagonista de l’escena. Aquestes produccions superen els límits entre teatre, instal·lació i *performance*, o bé els amplien radicalment, tot duent fins als seus límits no sols el gènere teatral, sinó també l’estatus de l’espectador i de l’artista-autor. El concepte de dispositiu també assumeix un paper central: «El dispositivo vuelve obsoleta la representación al tiempo que continúa produciendo representaciones... En el ámbito estético, los dispositivos dan prioridad al conocimiento de las reglas sobre el conocimiento de las representaciones» (Sánchez, 2017: 335). Així doncs, l’actor deixa de controlar l’esdeveniment escènic i l’experiència dels presents per tendir a desaparèixer, perquè els presents prenguin possessió de la seva força política i s’apoderin del teatre com a indret de debat social. El 2016, Bernat i Fratini (2016: 95) van publicar l’article «Seeing oneself living», que ambdós autors qualifiquen com una mena de manifest del seu mètode de treball teoricopràctic. Tracta de la possibilitat d’una estructura emancipatòria i participativa de la realització escènica, que destaca perquè l’espectador sempre sap *que* és manipulat. En la manipulació veuen la condició per a un impuls emancipatori, que sovint substitueix la devoció quasi religiosa pel teatre de discurs complex: «The awareness of being manipulated is the indispensable prerequisite to constitute a

hypothesis of emancipation. Theatre should not have a stale smell of incense, sacrifice, collective ecstasy, and acclamation. For if we believe that theatre is not the place for political oversimplification, it is neither the best venue for fabricating religious shortcuts to the socio-political complexity of present times». Així doncs, en lloc de permetre als espectadors en primer lloc l'emancipació, com ho fa Brecht, aquesta emancipació passa aquí a un segon pla estratègic per fer-la sorgir de manera paradoxal precisament a causa d'això. L'emancipació de l'espectador comença així que es veu capacitat per a veure i qüestionar el poder amb la seva mirada i tan aviat com pren la llibertat intel·lectual de poder-hi reflexionar i fer-ne el que vulgui. Constanze Schellow (2016: 194) objecta que al teatre *sempre* actua un dispositiu de poder i que hom no pot imaginar l'espectador emancipat com a feliç resultat personificat d'una praxi de realització concreta que, finalment, «ajuda l'espectador a conquerir el seu dret, i només això», sinó, com afirma Nikolaus Müller-Schöll (citat a Schellow, 2016: 194), com un «potencial utòpic que es gira contra la ideologia de la *performance* com qualsevol forma teatral institucionalitzada».

El text mateix del manifest presenta un caire il·lustrador i explicatiu: s'hi evoca fins a sis vegades —quasi a mode de conjur, com una fórmula màgica— el terme dispositiu concebut per Michel Foucault (1978) en el context de poder i discurs. Segons Foucault, el «dispositiu» aplega uns reglaments i discursos concrets, uns elements heterogenis com ara manifestacions, regles, pràctiques o institucions que mantenen determinats vincles mutus canviants. Gerald Siegmund (2014) defineix el dispositiu com «un conjunt heterogeni de fenòmens discursius i no discursius» que sorgeix de la necessitat de «solucionar estratègicament un problema social». Compleix aquesta funció coordinant relacions de poder i generant coneixement, tot influint en el comportament i el pensament socials. Atès que està sempre vinculat amb les relacions actuals de poder, per a Foucault va esdevenir un mitjà per a descriure els funcionaments de la societat ocults dins les estructures.

El teatre com a dispositiu estètic també és, des de fa uns anys, objecte de debat com a part de l'actuació social i, per tant, el dispositiu estètic compleix una altra funció addicional «si no vol tornar-se idèntic a les constel·lacions socials que recull i repeteix, per desaparèixer com a teatre» (Siegmund, 2014). Així, segons Siegmund, defensa una revaluació d'allò «estètic del dispositiu»: els fenòmens estètics —sobretot les pràctiques artístiques i estètiques— han de ser percebuts com a «indret paradigmàtic de negociació de dispositius», és a dir, com a «unió d'elements materials (cossos, objectes, espais) així com immaterials i discursius (moviment, so, veu)». El concepte de *dispositiu* mena d'aquesta manera a «una redefinició de la realització escènica com a dispositiu específic que sorgeix d'altres dispositius socials i en forma part, però que al mateix temps hi pot jugar» (Siegmund; Aggermann; Döcker, 2014). Aquesta definició ampliada del teatre cobra importància en el context del debat actual sobre la revolució digital, les cultures de xarxa i les cultures de coneixement modificades.

Com es presenta el manifest a la llum d'aquest dispositiu de poder? El primer que ens crida l'atenció del text del manifest és la seva forma exterior: cada paràgraf nou —inclòs el títol *FFF: The Friendly Face of Fascism. Per una*

estètica del dispositiu— comença amb les inicials FFF. La configuració gràfica uniforme i d'aspecte programàtic (llargària gairebé idèntica dels punts enumerats; línies en blanc que es repeteixen entre els apartats) evoca la forma típica de molts manifestos. Si bé el text de *FFF* és exclusivament en singular, en repetir l'abreviació «FFF» destaca un desplaçament del pes de l'individu cap al col·lectiu; molts manifestos avantguardistes també es presenten amb la veu d'un col·lectiu, «una veu que pretén parlar en nom d'una comunitat que promet una idea, un programa, una visió de futur» (Brandstetter, 2017: 21). A més, allò col·lectiu remet al propi gènere humà, que reflexiona sobre la condició humana. El text inclou cinc notes a peu de pàgina, que suggereixen una forma acadèmica, que per altra banda afebleix el caràcter performatiu del text. Els anuncis críptics, els contrastos i els estils canviants produeixen, en canvi, *confusió*: es troben juxtaposades manifestacions que pretenen remetre, en formulacions diferents, a l'antic efecte de l'ímpetu avantguardista: «FFF promou l'explotació i aconsegueix la conspiració»; «FFF és un teatre fet pels usuaris, perquè és la invocació d'un fantasma col·lectiu, perquè és pobre i imperfecte»; «Ningú no gaudeix dels dispositius de FFF»; «FFF és la plusvàlua del sistema, el seu malbaratament», «FFF conrea multituds i recol·lecta solituds», «FFF no coneix barreres entre escenari i platea, entre públic i privat». Brandstetter (2017: 19) defineix els trets estilístics del manifest generalment com a «polèmics i patètics, i al mateix temps apodíctics i anunciadorament missioners». Aquest to, que alterna entre patetisme, ambigüitat, ironia, sarcasme, provocació i fet-i-amagar, que ara reivindica i ho anuncia apodícticament, que ara s'hi torna en contra en voltes alògiques i polemitzant-hi, es manté en tot el text.

A voltes, l'estil del manifest recorda un adolescent impetuós que aporta la seva pròpia estètica i qüestiona les estructures socials, com per exemple quan proclama no tenir cap llenguatge propi ni cap visió de l'individu, sinó que fa servir el llenguatge del poder: «és el calc del sistema», per afirmar tot seguit que també representa la «realització del sistema». El «sistema» és declarat polèmicament l'enemic. A més, el text assalta el lector amb tot un seguit de conceptes d'allò més divers i sovint contradictori: parla de «dissolució de barreres», «emancipació», «plusvàlua del sistema», «societat de l'espectacle», «autonomia», «control», «mobilització», «interactivitat», «interpassivitat», «explotació», «cinisme», «conspiració», «soroll», «silenci», «multitud», «solitud», «teatre cruel», «pobre», «somni» i «vetlla», «tecnologia», «ficció conscient» —al lector li costa extreure'n un tema concret— i fins al «dispositiu», esmentat explícitament sis vegades. Quan parla de l'espectador immòbil «amb els ulls oberts», a tot estirar, el text esdevé una transgressió voluptuosa. En canvi, algunes coses resulten un desig utòpic: «Si almenys el teatre fos l'últim lloc on avorrir-se!» Aquest desig podria ser realitat, o bé el contrari, així que l'allau cacofònica de reivindicacions és subvertida per un altre matis: el text presenta, al cap i a la fi, un rictus autoritari, fins i tot feixistoide. Quan el lector és sobtadament sacsejat, al cinquè punt, per la frase «FFF és teatre *total-itari*», amb l'adjectiu en cursiva i amb un guionet entre «total» i «itari» que permet diverses interpretacions, hom es pregunta com és compatible amb una estètica il·lustradament crítica del dispositiu. Segons Hannah Arendt, les

característiques d'un règim totalitari inclouen també l'*anul·lació* d'allò crític i la destrucció d'un espai privat protegit; la seva essència és el terror. FFF juga amb idees de desintegració dels límits entre els espais privat i públic: «FFF no coneix barreres entre escenari i platea, entre públic i privat».

Tot just al final, en parlar del fantasma col·lectiu dels «usuaris» i del «fracàs del dispositiu», és a dir, quan la visió «masculina» cau en descrèdit («FFF desconfia d'un teatre mascle que imagina un públic femella»), aquest ímpetu deixa pas a un estil més suau, més vulnerable, més crític amb l'èxit: «FFF és un teatre fet pels usuaris, perquè és la invocació d'un fantasma col·lectiu, perquè és pobre i imperfecte; FFF és el dispositiu fent fallida». Aquest estil «femení» obre un nou espai crític que s'oposa al «fascism» utilitzat en nom del grup i que constitueix una interpretació irònica tant d'aquesta denominació com del to saberut i apodíctic que ha traspuat el text fins en aquell moment.

També salta a la vista la contradicció entre l'anunci programàtic del títol de «desenvolupar un dispositiu» i el seu «fracàs», que s'equipara a la pròpia FFF. Així doncs, la «friendly face of fascism» fa palès el fracàs del programa propi (del dispositiu). El manifest s'autoprodueix com a contradicció, com a absurd. Des d'un punt de vista lògic, cau pel seu propi pes, es desactiva sol. Apareix, es «manifesta», es dona importància en la seva presència estilística i, al final, es conduït a l'*ad absurdum*. D'aquesta manera, el text del manifest també genera una experiència estètica teatral que, segons Siegmund (2014), caracteritza el teatre com a dispositiu i pot consistir actualment a «detectar les absències, els buits, les ruptures, les esquerdes i les divisòries, tot verbalitzant-los», i generar contextos «amb els quals es juga al teatre per a fer-los indecidibles i potser fins i tot incontrolables». Així doncs, l'alòica i la contradicció del manifest FFF es fan paleses tot observant-ne uns pocs fragments. D'aquesta manera, és possible suprimir les contradiccions en un moviment dialèctic: el to autoritari d'instrucció, que abans semblava tutelar i incapacitar el lector, suscita ara, amb l'ajuda de la confusió causada estilísticament, l'autoempoderament dels lectors, tot provocant en última instància un efecte informador i crític. Aquest dilema autoreferencial i la seva supressió mitjançant activitat, mitjançant una nova actuació diferent, permet certament de generar una esperança il·lustrada. Per altra banda, d'aquestes contradiccions també surt una pista cap a la idea sistèmica (fonamental, per exemple, dins l'univers teatral del director i autor alemany René Pollesch), segons la qual tot —tant la crítica com l'afirmació— és absorbit pel sistema i per això no hi ha cap possibilitat d'existència fora d'ell.

Així doncs, pot ser que Bernat i Fratini hagin formulat una farsa en forma de manifest, que a altres els hauria encantat d'escriure? És ben possible que FFF faci dins aquest manifest una crida a l'autonomia dels artistes i dels destinataris, per vies indirectes i en un arrencament paradoxal d'elements estilístics de poder i d'emancipació en forma d'un manifest. Tanmateix, sorgeix la pregunta crítica de si aquesta ambigüïtat *pot* ser entesa avui dia, atès que la resistència a la manipulació pareix que es debilita i les formes de cultura de consum i de control semblen normalitzar-se.



Bibliografia

- ABAD, Mercedes. «Los espacios de Roger Bernat». *El País* (27 juny 2003). <http://www.elpais.com/diario/2003/06/27/catalunya/1056676041_850215.html>. [Consulta: 29 maig 2019]
- ASHOLT, Wolfgang; FÄHNTERS, Walter (ed.). *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. (Manifestos i proclamacions de l'avantguarda europea.) Stuttgart: Metzler, 1995.
- BERNAT, Roger; FRATINI SERAFIDE, Roberto. «Seeing Oneself Living». A: Anna R. Burzynska. *Joined Forces: Audience Participation in Theatre*. Berlín: Alexander, 2016, p. 88-98.
- BRANDSTETTER, Gabriele. «Yes! Das Manifest als künstlerische Praxis». (Sí! El manifest com a pràctica artística.) A: *Clear The Air. Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren*. (Clear the Air. Manifestos d'artistes des dels anys seixanta). Bielefeld: Transcript, 2017, p. 17-37.
- BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde* (Teoria de l'avantguardia), Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- DOGRAMACI, Burcu; SCHNEIDER, Katja. «Zur Aktualität von Manifesten als Kunstform». (Sobre l'actualitat dels manifestos com a forma artística.) A: *Clear The Air. Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren* (Manifestos d'artistes a partir dels anys seixanta). Bielefeld: Transcript, 2017, p. 9-17.
- FIEBACH, Joachim. *Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef*. (Manifestos del teatre europeu. Grotowski a Schleef.) Berlín: Theater der Zeit, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. (Dispositius del poder. Sobre sexualitat, saber i veritat.) Berlín: Merve, 1978.
- POOLE, Ralph; KAISINGER, Yvonne Katharina (ed.). «Einleitung: Manifeste Speerspitzen zwischen Kunst und Wissenschaft». (Introducció: manifestos principals exponents entre art i ciència.) A: *Manifeste - Speerspitzen zwischen Kunst und Wissenschaft*. (Manifestos com a exponents principals entre art i ciència.) Salzburg: Winter, 2014.
- SIEGMUND, Gerald; AGGERMANN, Lorenz; DÖCKER, Georg. *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen im Dispositiv der darstellenden Kunst*. (Introducció per al congrés Teatre com a dispositiu. Disfunció, ficció i coneixement en el dispositiu de l'art performatiu). Presentació del congrés. Giessen: Universitat Justus-Liebig Giessen, 5 i 6 de desembre de 2014. <<https://bit.ly/2QgVtfj>>. [Consulta: 7 maig 2019]
- SIEGMUND, Gerald. «Theater als ästhetisches Dispositiv. Leipziger Thesen zur Theaterwissenschaft XII – über das Ästhetische als spezifische Leistung im theatralen Dispositiv der Gegenwart». (Tesines Ciències Teatrals XII - sobre allò estètic en el dispositiu teatral de l'actualitat), 16 juliol 2014. <<https://bit.ly/2u51OR8>>. [Consulta: 18 maig 2019]
- SCELLOW, Constanze. *Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des Nicht für die Tanzwissenschaft*. (Coreografies del discurs. Sobre la productivitat del No en les ciències de la dansa.) Munic: Podium, 2016.
- ULRICH, Wolfgang. «Auf dunkler Scholle». (Sobre una roca fosca). Hamburg: *Die Zeit*, núm. 21, 16 setembre 2019, p. 42.

do-
cu-
ments

dos-
sier

Teatralitats contemporànies entre l'espai privat i l'espai públic. L'experiència d'allò *unheimlich*

Davide CARNEVALI

dc.teatro@libero.it

NOTA BIOGRÀFICA: Autor, teòric i traductor, doctor en Arts Escèniques per la Universitat Autònoma de Barcelona. És professor de Dramatúrgia i Teoria a la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi de Milà i imparteix tallers a diversos teatres i institucions d'Europa i l'Amèrica Llatina. Les seves obres dramàtiques han rebut diversos guardons i han estat traduïdes a tretze idiomes.

Resum

La relació entre dimensió privada i dimensió pública és un dels pilars fonamentals del discurs sobre l'art teatral. L'espai arquitectònic del teatre dialoga amb l'espai urbà en què s'ubica i amb la comunitat a la qual es refereix; la conformació de l'espai escènic determina la relació entre un grup d'individus i un escenari concebut com el lloc en el qual la individualitat s'exterioritza; l'espai performatiu transcendeix els precedents, amb els quals coexisteix i es confronta, amb la qual cosa condiciona la percepció i converteix l'experiència privada de l'espectador/participant en un tema públic. A partir d'aquestes idees veurem com aquesta qüestió ha influït en el naixement de diferents propostes dramàtiques i espectaculars en els últims anys.

Paraules clau: teatre, arquitectura, públic, teatre participat

Davide CARNEVALI

Teatralitats contemporànies entre l'espai privat i l'espai públic. L'experiència d'allò *unheimlich*

En els últims anys, l'interès dels estudis teòrics ha anat desplaçant-se primer de la producció textual a la creació espectacular i després de la creació espectacular a la recepció activa. Crec que en un clima de secularització i demolició dels grans mites també s'ha ensorrat de manera natural el mite del text i, seguidament, el mite de l'espectacle; o, més ben dit, s'ha ensorrat la convicció que «fer teatre» significa posar en escena un text escrit prèviament i, després, la convicció que «fer teatre» significa «posar en escena», *tout court*. Però no és d'això del que vull parlar ara. En el context en què ens trobem, em sembla més interessant començar aquesta ponència i tancar aquest simposi dedicats a la relació entre ciutat i teatre pensant la qüestió de l'*ensorrament*, de la *demolició* i d'allò que queda d'aquesta demolició, el *buit* que deixa i les possibilitats que obre aquest *buit*.

Aquells de vosaltres que visqueu en un centre urbà mitjanament gentrificat o en una zona turística sabeu que les parcel·les declarades com a edificables no romanen buides durant gaire temps. Quan es requalifica un terreny o tota una àrea urbana, o quan una reforma requereix la demolició d'edificis antics per fer-ne de nous, la maquinària es posa en marxa immediatament. A poc a poc, o molt ràpidament, segons els casos, el lloc que coneixíem desapareix i un nou paisatge substitueix l'antic. És un procés que percebem com a natural i que respon a una lògica que ha determinat l'evolució de les nostres ciutats i, en cert sentit, la conformació de la nostra societat, especialment de la nostra economia i, per tant, de la nostra vida: la lògica de la producció, una lògica que ens demana omplir, aprofitar tots els espais disponibles, explotar al màxim els recursos i els esforços. I sobre tot fer fructificar el nostre potencial, que no hauria de quedar-se «en potència», sinó que hauria de permetre'ns obtenir, com més aviat millor, resultats positius, beneficis i plusvàlues de capital. *Més* és millor que *menys*; *ple* és millor que *buit*; *ser presents* és millor que *ser absents*; el que *hi és*, és millor del que *no hi és*. Per què tendim a produir, a omplir, a fer, en lloc de *no fer*? Per què associem la inactivitat, el *buit*, el no ser-hi, amb conceptes negatius? Tan difícil és concebre el valor del potencial en si, de l'absència, del que no hi és?

L'economista i filòsof Nassim Nicholas Taleb ha escrit un assaig, *The Black Swan*, subtítulat *The Impact of the Highly Improbable*, en què explica com instintivament, quan fem un projecte de vida, tendim a deixar-nos influenciar pels esdeveniments, més que pels no-esdeveniments. A partir dels fets que cauen sota la nostra percepció sensorial, fem prediccions i construïm teories per protegir-nos de l'atzar; però difícilment som capaços de tenir en compte tot allò que podria passar i en canvi *no passa*, encara que aquesta «no realització dels esdeveniments» tingui un gran impacte en les nostres vides. Ara bé, la cultura occidental sempre ha donat preferència a allò visible per sobre d'allò invisible. Quan anomenem, definim i mesurem una cosa, la podem controlar i això ens permet viure una existència més còmoda i tenir menys por. Necessitem constantment produir i tenir davant nostre «coses concretes». Avaluem l'èxit en forma de resultats tangibles i no d'experiència acumulada. Quan finalitza una relació de tres anys i no es realitza allò que havíem programat, tenim la sensació d'haver malgastat una part important de la nostra vida, en lloc de pensar que aquesta experiència ens ha enriquit enormement. Ens sentim perduts, el futur ens sembla obscur i sentim el buit còsmic a dins, tot oblidant que el buit en si pot ser una experiència única i que és precisament aquest buit còsmic allò que un dia no gaire llunyà ens portarà a un nou, meravellós, estat d'enamorament.

Els períodes de transició entre un amor i un altre poden ser molt durs però són extremadament interessants, encara que sovint només ens n'adonem *a posteriori*, és a dir, quan aquests períodes tan difícils acaben i ens sentim de nou segurs. En el moment de viure'ls, en canvi, tot ens sembla extremadament insegur, inestable, i ens sentim a mercè d'alguna cosa més gran que nosaltres, alguna cosa que no té ni definició, ni forma definida. Per un instint primitiu que ens porta a buscar seguretat, tendim a escurçar aquestes fases de transició tant com podem i a reconstruir una existència com més aviat millor. Aquesta estratègia no s'aplica només a l'amor: qualsevol turbulència en la nostra vida ens provoca aquest sentiment de desubicació, al qual podem donar un nom, una forma, una explicació només després, a través d'una operació que s'assembla a un exorcisme i que normalment anomenem «narració». Som com el mític rei homèric Menelau, qui pot explicar la seva turmentada tornada de Troia a Telèmac només en la seguretat i tranquil·litat de casa seva a Esparta. Si ho recordeu, Homer diu que Menelau, mentre el rapsode explicava la història de les seves desgràcies, oferia drogues als seus hostes per a que patissin menys. Hi ha una homologia molt estricta entre la droga —el *pharmakon*— i la narració del rapsode, que tenen el mateix efecte: fer suportable un dolor passat. Tampoc és casualitat que tot això es produïxi en la seguretat de la llar domèstica. Recordem que l'*Odissea* no és un poema de viatges, sinó de *nostoi*, 'tornades': tornar a casa, a l'ordre, a la forma coneguda i segura.

Les societats primitives van inventar les narracions per buscar causes i explicacions, el que equival a protegir-se de l'atzar i d'allò informe o, més ben dit: del *buit* de sentit. Les narracions revestien una importància capital en les societats que no eren totalment sedentàries, que no solien protegir-se darrere de les parets d'una casa o a l'interior d'un nucli urbà. En alemany

hi ha un terme que identifica molt bé aquest sentiment de desprotecció, de no-confort, incomoditat, i, fins i tot, de por davant de tot el que provoca inseguretat: *unheimlich*, que es pot traduir més o menys amb els termes «inquietant», «sinistre», «pertorbador». L'adjectiu prové del substantiu *Heim*, un terme d'origen frigi bastant comú en les llengües anglosaxones, un terme del qual, per exemple, ens ve l'anglès *home*. Identifica el lloc on es viu, entès com un lloc protegit, la llar; i penseu també que el verb *protegir* prové del llatí *pro-tegere*, 'posar una tapa', 'cobrir', 'reparar', igual com l'element arquitectònic del *tectum*, el sostre, o la *tegula*. Per tant el que no és *heimlich* és, etimològicament, una cosa que ens deixa sense protecció, a mercè del que és més gran que la nostra comprensió lògica; alguna cosa que no és segura com en canvi sí que ho és tot el que està delimitat per les parets i el sostre de l'espai domèstic. El terme *Heim* no indica una construcció material, tangible, sinó una condició; tot i així, donada la seva proximitat amb l'àmbit arquitectònic, ens recorda que hem secundat un instint ancestral construint edificis per sentir-nos protegits de les lleis incomprensibles de la natura, i construint mites per sentir-nos protegits de les lleis incomprensibles de l'existència. De la mateixa manera que s'enderroquen els edificis antics per donar cabuda als nous, més còmodes i convenients, arriba un moment a la història d'una societat en què els vells mites perden la seva validesa i se n'han de forjar de nous, més còmodes i convenients. En la transició entre antic i nou, en aquest espai buit originat per una demolició i que permet la nova construcció, però, estem exposats a allò *unheimlich*.

Quadern berlinès

Jo visc part de l'any a Berlín, ciutat en la qual, per algun motiu estrany, el discurs sobre el teatre i el discurs sobre l'urbanisme s'han entrelaçat sovint. En realitat, he viscut de prop només els deu últims anys, potser els més brutals, de la reconstrucció que va començar després de la caiguda del Mur. Però, no obstant això, he tingut l'oportunitat de viure d'alguna manera els vestigis d'aquella idea de llibertat que en aquell període havia convertit la capital alemanya en un pol d'atracció per a arquitectes i gent de teatre. M'agradaria començar amb una imatge: l'escriptura a gran escala a la façana de l'edifici situat al número 10 de Brunnenstrasse: «Dieses Haus stand früher in einem anderen Land» (Aquesta casa abans estava en un altre país).

L'escriptura és obra de l'artista belga Jan-Remy von Matt, i va aparèixer el novembre de 2009, amb motiu del vintè aniversari de la caiguda del Mur. Què significa que aquest país abans era diferent? De fet, aquesta part de Mitte i l'adjacent Prenzlauer Berg van ser els barris més sensibles al canvi: a partir de la segona meitat de la dècada dels noranta, molts joves alemanys es van traslladar aquí, aprofitant els grans espais buits i en desús, els baixos preus dels lloguers, les subvencions públiques atorgades a fi d'evitar una nova fuga cap a l'oest i la despoblació de la zona. Un cop caiguts el mite polític i el límit geogràfic que separaven dos mons, el territori fronterer va ser envaït pels membres d'una classe social econòmicament no acomodada, que no necessitava abundància d'infraestructures, sinó que, al contrari, se sentia atreta

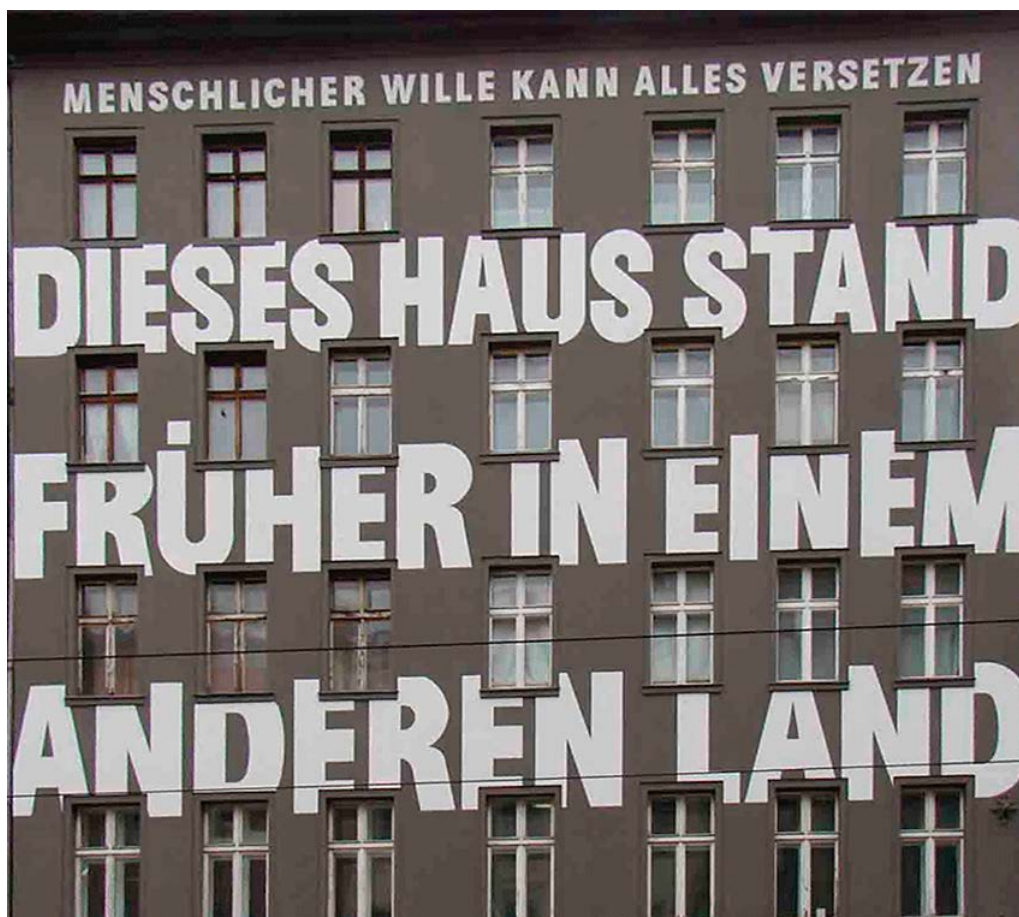


Foto 1. Edifici a la Brunnenstrasse, que també conté l'accés a la estació del metro Rosenthaler Platz.
Font: Viquipèdia.

per la seva absència, que oferia la possibilitat de construir un espai segons les pròpies necessitats i gustos: estudiants, artistes, artesans, arquitectes... El barri va tornar així a la vida i va començar a definir la seva pròpia identitat i oferir una activitat cultural fervent, cosa que en va augmentar el poder d'atracció i amb això el valor econòmic. Encara que molts dels nous, juntament amb els pocs que ja hi eren, han tractat de preservar-ne l'esperit tant com han pogut, el barri ha canviat definitivament la seva aparença. Actualment, Mitte i Prenzlauer Berg es consideren les zones *radical-chic* per excel·lència, entre les més agradables, però també són de les més cares; les primeres zones de Berlín afectades pel fenomen de la gentrificació. A pocs centenars de metres d'Alexanderplatz, el que fou el centre de la república pro-soviètica més fidel a les directrius de Moscou, s'ha desenvolupat un dels centres més atractius de neoliberalisme edilici.

L'exemple de Berlín em sembla un bon paradigma de com el nostre instint per omplir i per produir formes tangibles dona suport al sistema econòmic que regeix les nostres vides: el buit, l'experiència del buit, no només és *unheimlich*, sinó que també és poc econòmic. Però també és paradigmàtic quan volem explorar el que passa en aquest moment de transició, en aquest «ja no forma / encara no forma», que em sembla un estat interessant no només per la planificació urbanística, sinó també per la teatralitat, perquè posa en joc un concepte diferent de temporalitat. En aquest moment de buit, que

de fet és un «estat en potència», passa alguna cosa estranya, alguna cosa que no necessàriament té a veure amb el que hi havia abans, ni amb el que hi haurà després. Aquí es poden crear borses de llibertat, experiències *efímeres* que porten data de caducitat; però precisament en virtut d'aquesta caducitat —d'aquest «no perdurar»— sovint són fructíferes.

Quan vaig arribar el 2008, la ciutat encara tenia una gran quantitat d'espais buits per ocupar. No em refereixo només a l'ocupació com a moviment *squat*, sinó a una possibilitat general per part dels ciutadans de prendre possessió també legalment, a un preu baix, d'espais per dur a terme les seves activitats. Algunes situacions eren realment avantatjoses, fora de la lògica del mercat vigent en altres grans ciutats europees. Això va fer possible el desenvolupament de propostes artístiques i de projectes arriscats, i tot estava impregnat d'un aire de provisionalitat. L'experimentació en si mateixa comporta caducitat, i la possibilitat del seu exercici sempre deixa albirar l'horitzó inevitable del seu final. Sense aquest final, que és el retorn al temps ordinari de la vida comuna, aquesta experimentació no es podria percebre com *extra-ordinària*, adquirir l'estatus de «sorprenent» (les avantguardes històriques del segle xx, la càrrega innovadora de la qual es va activar i esgotar en l'espai de pocs anys, en saben alguna cosa). L'experimentació artística té a veure amb aquest concepte de temporalitat diferent. Qui experimenta buscant la inspiració sap que no la trobarà només pel fet de cercar-la. La inspiració no es deixa trobar, sinó que ve per si sola; es més: podríem fins i tot afirmar que la inspiració ve a mesura que no la busquem. Podem afavorir-ne l'arribada, però no podem estar segurs de si es farà present, ni quan. En qualsevol moment, en qualsevol instant, l'experimentació pot acabar. També la inspiració podria no arribar mai durant aquell temps que hem dedicat a la seva recerca i això no significaria pas que la nostra activitat hagi estat un fracàs. Què passa quan l'exercici de la experimentació s'acaba i no hem obtingut el resultat esperat? Passa que el seu final tanca una porció de temps sense concloure-la veritablement; és un final que no aconsegueix res, un final ateleològic. Però aquesta in-conclusió del final no resta importància al temps que l'ha precedit, no fa aquella experiència menys valuosa. Perquè no és el final, sinó *la transició cap a aquell final*, allò que importa. L'experimentació és un etern «ara», que en un moment determinat deixarà de ser present.

Potser alguns de vosaltres recordareu el que va ser el Tacheles, el gran edifici ocupat de cinc pisos, entre Oranienburgerstrasse i Friedrichstrasse, que incloïa sales de teatre i cinema, tallers i altres espais artístics. En un famós grafiti pintat a la *Brandwand* de l'edifici (la *Brandwand* és aquella paret nua que queda a la vista quan l'edifici del costat desapareix) es veia un enorme rostre en blanc i negre amb les paraules «How long is now», com volent dir que tot el que estava passant allà es podia entendre només en l'espai del moment, de l'*ara*, de l'actualitat.

Un temps inestable, transitori, estrany a qualsevol projecció cap a un horitzó teleològic. D'altra banda, el fet que aquelles paraules estiguessin pintades a la *Brandwand* comportava un significat afegit, perquè la inscripció només es podia llegir gràcies al fet que l'espai del costat del Tacheles estava buit i l'edifici que existia abans, un cop enderrocat, no va ser reconstruït. El



Foto 2. Grafiti a la paret oest de la Kunsthaus Tacheles (Oranienburger Strasse, Berlín). Font: Viquipèdia.

Tacheles va durar 22 anys com a centre cultural ocupat, de 1990 a 2012, quan va ser sacrificat en nom de la reforma urbana de Mitte.

Alguna cosa similar va ocórrer l'any passat a un quilòmetre i mig d'allà, a l'altre costat de la Linienstrasse, un carrer tranquil i una mica amagat que comença just davant del Tacheles i acaba just darrere de la Rosa-Luxemburg-Platz. La Volksbühne és un bon exemple de la paràbola urbano-teatral de Berlín. Amb el perdó del Berliner Ensemble i de la Schaubühne, sota la direcció de Frank Castorf la Volksbühne va ser el teatre més emblemàtic del Berlín reunificat, el que més ha vinculat a la ciutat la seva imatge, la seva irreverència i, per suposat, les seves vicissituds i (per desgràcia) el seu destí. Durant anys, el teatre va ser un punt de referència important en l'espai urbà de Berlín, relació que trobava el seu *point de capiton* a la famosa escultura de la roda amb dos peus que ocupava el centre de la Rosa-Luxemburg-Platz. L'any passat, l'escultura va ser simbòlicament desmantellada i la ciutat en va ser òrfena durant uns quants mesos; ara ha tornat al seu lloc. De 1992 a 2017, durant la «Republik Castorf», la Volksbühne va ser un teatre públic molt poc institucional, estrany, fora del comú; les seves dimensions imponents i la seva façana, ambdues anacròniques. També al seu interior regia un «altre» temps: al vestíbul, hom se sentia en una comedieta de Schnitzler; al bar, en una pel·lícula de Fassbinder o les oficines semblaven les dels primers episodis de Derrick. Fins i tot la imatge corporativa, els cartells dels espectacles, les pancartes penjades a la terrassa, pertanyien a una estratègia de comunicació peculiar, audaçment no convencional, que va ajudar a transmetre aquella sensació única de llibertat que després s'abocava en els espectacles de Castorf, Pollesch, Marthaler, Herbert Fritsch, Gob Squad... Un factor aplega aquestes propostes estètiques: l'ús extrem de la llibertat desconcerta el públic, tendeix a no consolar-lo, a jugar amb la seva desorientació, a alterar el

temps percebut i a abandonar l'espectador en una zona *unheimlich*, insegura, poc coneguda i poc recognoscible. No és pas casualitat que aquests creadors, que més que els altres van vincular el seu nom al del teatre, concebessin les seves obres en simbiosi amb els espais del teatre. No podies imaginar-te que espectacles mítics com *Tod eines Praktikanten* o *Cappuccetto Rosso* de Pollesch poguessin muntar-se fora del Prater (la segona sala de la Volksbühne, situada a Kastanienallee). I quan veies un d'aquests espectacles amb estètica retro de Marthaler, l'escena semblava expandir-se als racons més extrems del teatre. El mateix passava amb Castorf: veure el seu *Faust* al Haus der Berliner Festspiele el maig passat, en lloc de a la Volksbühne, va ser una mica com veure Messi jugant amb la samarreta de l'Sporting de Gijón.

Recordo que, fins fa uns anys, als salons de l'interior del teatre es podia fumar (de tot); al Prater podies entrar a sala amb una cervesa o prenent un vodka; les entrades eren molt barates i el més natural que et podies preguntar quan trepitjaves la Volksbühne era: quant de temps aguantarà tot això? La Volksbühne era, abans que un teatre, un espai públic obert a la creativitat, com molts altres de la ciutat; un espai que durant un quart de segle va aconseguir mantenir un aire de caducitat, de provisionalitat permanent. Un exemple: mentre es completava la renovació de la sala gran, el 2009, per no interrompre la programació es va construir un teatre de fusta amb pla semi-circular just davant dels esglaons d'entrada. Durant unes quantes setmanes les funcions tenien lloc allí, a l'aire lliure, durant la temporada de primavera-estiu, que a Berlín no és especialment seca ni assolellada. Aquest teatre provisorí construït a la plaça, on les veus dels actors es barrejaven amb el soroll de la ciutat, es va batejar —no és cap casualitat— amb el nom d'«Espai Àgora». Un altre exemple: l'any següent, Pollesch va portar a Berlín la trilogia que havia produït a la Ruhrtriennale; per l'ocasió, es van muntar unes carpes de circ en un solar inutilitzat entre la Grantizstrasse i la via del ferrocarril S-Bahn, al districte de Pankow. El simple fet d'anar a aquest lloc ja va ser una experiència per a molts de nosaltres, que no teníem l'hàbit de visitar aquesta part de la ciutat, en què bàsicament *no hi ha res per veure*; però un espectacle de Pollesch a la posta de sol en un solar desert era una experiència que valia la pena. Fa uns dies em vaig posar a buscar informació sobre aquest terreny i vaig descobrir que tota la zona s'havia vist afectada per un projecte de requalificació el 2014; els nous habitatges haurien d'haver estat a punt el 2016, però les obres van amb retard.

Allò que diré tot seguit està contaminat per una suggestió personal, encara que no crec que sigui totalment erroni i sens dubte és compartit per molts: quan va canviar la direcció artística, amb el nomenament de Chris Dercon el 2017, l'encant que la Volksbühne exercia es va esvaïr de sobte i la imatge del teatre va canviar de la nit al dia. No tant pel canvi en la programació, que, ben vist, no va ser tan traumàtic, ni perquè el pobre Dercon fos conservador, perquè no ho és gens, i la seva idea tampoc estava tan malament. Però potser era precisament aquest el problema: des d'un cert punt de vista, la nova direcció artística intentava institucionalitzar la imatge de teatre *outsider* que l'antiga havia creat. Mantenia la tendència a experimentar, però rebutjant-ne el caràcter provisional. Fixava aquest estat temporani, irrepètible, per tant

tornava *permanent* la seva *caducitat*. Un antic edifici renovat pot ser estèticament més atractiu i més accessible, però no tindrà la mateixa aura que tenia abans de les obres, quan queia a trossos, però era fascinant. Potser amb aquestes renovacions la ciutat guanya en optimització, però perd en encant, una qualitat menys considerada per la raó que és difícil trobar-ne el criteri de mesura. Cada lloc, quan es dona com un espai diàfan, conegut, quan deixa de ser *unheimlich*, perd el seu encant, que podem considerar la mesura de l'experiència, com l'entropia ho és del desordre.

Al cap i a la fi, anar al teatre no hauria de ser una experiència diàfana i acomodadora (no és paradoxal doncs que les persones que ens acompanyen al nostre seient es diguin «acomodadors»?); però sovint pot ser molt difícil obtenir l'experiència d'allò *unheimlich* en un lloc conegut amb una programació reconeixible. El nostre sistema teatral s'ha anat conformant a partir d'altres premisses i amb altres objectius: molts espectadors van al teatre per sentir-se segurs i trien el títol que veuran, la sala, els noms dels actors o del director (gairebé mai el del dramaturg), a partir d'aquesta necessitat. No volen viure allò *unheimlich*, sinó que, tot el contrari, volen sentir-se protegits en un lloc confortable, mirant a dalt de l'escenari gent que els mostra el que ja coneixen, escoltant paraules que ja han sentit abans d'entrar a sala i amb les quals ja saben que hi poden estar d'acord. Des d'un cert punt de vista, aquests espectadors consideren el teatre com un annex de la seva llar, una extensió del seu menjador, del seu espai privat. I és interessant pensar que, si ho veiem així, un espai es configura com a «públic» a partir d'una multiplicació d'espais privats individuals superposats; i no pas com un espai comú per a la coparticipació (un discurs molt semblant també es podria aplicar a les nostres ciutats: què vol dir «comú»? «També meu» o «de tots»?). Els directors i programadors sovint construeixen la programació basant-se en la necessitat de satisfer aquest tipus de públic, que és el més nombrós; i els creadors, que hem d'agradar als programadors, fem el mateix, perquè en el cas contrari no ens programarien. Què hem de fer com a creadors? Intentar inquietar l'espectador a través d'estratègies alternatives, que redueixen la nostra visibilitat i, per tant, l'efecte que volem aconseguir, o acceptar el compromís i intentar canviar les coses des de dins, molt a poc a poc (potser massa a poc a poc), gairebé invisiblement? És clar que aquest dubte no es refereix només a la creació teatral, sinó a cada producte artístic que s'insereix en un sistema de producció; i, en general, es pot ampliar a la política i a les ciències humanes: com canviar la societat? Amb una revolució que esclati de sobte? Amb un treball lent des de dins? Qui té raó: Bordiga o Gramsci? Lenin o Trotski? Luis Enrique o Valverde? Ningú ha trobat fins ara una solució definitiva a la pregunta, ni tan sols Slavoj Žižek, i tampoc no esperem trobar-la aquí ara. No obstant això, tal com parlem de ciutats fetes a mida per l'home, podem parlar de teatres fets a mida pels espectadors. L'estructura arquitectònica de la sala de teatre, tant si és a la italiana com frontal, sempre ha estat dissenyada per facilitar la visió al públic; és a dir, per a un model de recepció que afavoreix la «mirada des de la distància». Probablement, en aquest context, serà superflu recordar que el terme «teatre» està vinculat a la vista: *theaomai* en grec vol dir 'observar', 'projectar la mirada a

través de l'espai'. Aquest gest de 'donar un cop d'ull' —que etimològicament no té res de superficial— implica una distància entre l'observador i l'objecte observat: hi ha un espai entre l'ull i l'objecte, una distància de seguretat mitjançant la qual l'observador se sent protegit. La lògica aristotèlica ha fet d'aquesta «mirada des de lluny» un mètode gnoseològic. En el concepte de *mimesis*, imitació, reproducció o encara millor 'representació', l'experiència vital es va confondre amb l'experiència de la mirada, i la tradició ha fet de l'edifici teatral el lloc dedicat a aquest acte visual, no pas tàctil. La representació, que sempre és *re-presentació* d'alguna cosa absent, ens permet viure una experiència *mediata* d'aquest *absent*, però ens allunya de l'experiència directa; que ha de ser, de fet, l'experiència d'una falta, d'un buit. En lloc d'això, l'edifici teatral ha estat tradicionalment un lloc segur, un *Heim*, on *a-prendre* amb la ment, però sense *prendre* amb les mans. Els que han treballat en contra d'aquest sentiment de seguretat ho han fet conscients d'aquesta insuficiència, empenyent l'espectador a tocar, més que a veure, i apel·lant a la materialitat tant de l'escena, com de la vida. Els futuristes van buscar fins i tot la baralla física a l'escenari; Artaud en canvi va recórrer a una metàfora interessant, la de la *pesta*. Una malaltia, una epidèmia, com totes les coses que no tenen forma i que no poden caure sota el domini de la vista, sempre és molt *unheimlich*. Així doncs, Artaud es pregunta: com el teatre de la mirada pot realment contagiar —aquest terme que prové de *cum tangere*, és a dir, 'tocar'— a l'espectador? A un teatre de representació Artaud hi oposa un teatre cruel, que recupera allò *unheimlich* del ritual, de la màgia, és a dir, d'aquelles experiències que no només no són visibles, sinó que també s'escapen del llenguatge articulat en forma de discurs. Artaud rebutja la lògica aristotèlica perquè el fi últim d'aquella tradició filosòfica positivista és que totes les experiències resultin *heimlich*; i no oblidem que Aristòtil, en la *Política*, identifica precisament a la *polis* com l'espai d'institucionalització del llenguatge significatiu, el *logos*. La ciutat mateixa, amb les seves muralles, les seves lleis, la seva organització social i política, trobava el seu reflex en la tragèdia clàssica; aquesta fórmula de posada en escena que ja havia perdut —recorda Nietzsche— la seva càrrega original, irracional i dionisiaca.

Moltes de les propostes teatrals més reeixides dels últims anys han tingut a veure amb el desig de canviar la seva relació amb el *theatron* i la *polis*. En lloc de reproduir la *polis* (la comunitat, la seva organització) a l'escenari i mostrar-la des de la distància, han proposat al ciutadà sortir del teatre i submergir-se en ella, recorrent-ne els carrers o entrant a cases privades, convertint aquests llocs en objecte de l'espectacle i sobre tot en un territori en el qual tenir una experiència. Així ha emergit un cert tipus de teatre que juga amb la revalorització d'allò quotidià i a través del qual moltes situacions que als nostres ulls semblaven banals ara tornen a tenir encant. En *Cargo Sofia* (2006), de Rimini Protokoll, per exemple, els espectadors estan asseguts a l'interior d'un camió amb una paret de vidres polaritzats, a través dels quals es pot veure l'exterior. El mitjà de transport recorre la ciutat oferint als espectadors, durant dues hores, un punt de vista diferent sobre el centre urbà per on es mouen diàriament. Em sembla interessant aquest exemple perquè, en certa manera, és com elevar en bloc el pati de butaques i portar-lo fora

del teatre, al bell mig de la ciutat. Aquí encara es manté, en alguns aspectes, aquesta idea del filtre i de la visió des de la distància; però en projectes com *CallCutta* o *Remote*, el grup ja desenvolupava una relació més profunda amb l'espai urbà; en podríem parlar durant hores, citant una i altra vegada els treballs de Helgard Haug i Roger Bernat. Tenint en compte aquestes propostes, si ens preguntem ara per què el teatre hauria de desprendre's d'un model d'escenificació centrat en la visió, estem preparats per formular una primera resposta: perquè en algun moment podria ser més interessant deixar de mirar des de la distància per apropar-se i tocar amb les mans, abandonant-nos a l'experiència concreta de la vida.

Alícia a les ciutats

El 2010 vaig participar en un *tour* que començava a la sala central de la biblioteca de la Humboldt Universität i s'acabava al teulat del HAU2. El projecte es titulava *Parallele Städte / Ciudades paralelas*. Lola Arias i Stefan Kaegi convidaven els participants a moure's per la ciutat per assistir a una sèrie d'actes performatius, comissariats i muntats per altres creadors. A *Bahnhof* (Estació de trens), de Mariano Pensotti, quatre autors escrivien a l'ordinador, asseguts en una estació de metro, les històries imaginades que la visió dels transeünts els suggerien. El que escrivien era projectat en pantalles visibles per a tothom, col·locades a les quatre cantonades de l'estació. Els transeünts eren els veritables protagonistes de la performance, ja que amb les seves accions i reaccions inspiraven o modificaven l'activitat dels autors. Alguns dels participants procuraven entrar en els contes dels escriptors d'una manera més o menys encoberta, tractant d'atreure'n l'atenció; altres reaccionaven al que estaven llegint, jugant a satisfer o frustrar les expectatives que els seus «personatges» creaven en l'audiència. Tot això ocorria mentre el metro estava en funcionament, amb els trens circulant, transportant treballadors i turistes que no eren conscients del fet que en aquell moment tenia lloc una performance. Esdevenien espectadors involuntaris i també temes de les històries dels autors i automàticament es convertien en objecte de visió per part dels espectadors teatrals reals, que havien pagat un tiquet per a *Ciudades paralelas*, i que també acabaven fent de performers involuntaris. Aquesta fusió entre públic teatral i ciutadans dedicats a les seves activitats diàries era una característica essencial de tot el projecte.

A *Bibliothek*, d'Ann Hampton i Tim Etchells, els participants tenien una taula reservada a la biblioteca de la Humboldt Universität i es dedicaven a la lectura d'alguns llibres, seguint les instruccions d'una veu gravada en un iPod, enmig de centenars d'estudiants i lectors ocasionals que passaven per aquestes sales cada dia. A *Shopping*, del grup Ligna, els participants es barrejaven amb els clients d'un centre comercial; tornaven a ser distingibles novament quan, sempre guiats per una veu als auriculars, feien un *flash mob*, que es podia veure des de l'exterior com una coreografia. Els espais escollits per les performances no eren l'espai definit i reconeixible d'un teatre, sinó tota la ciutat, amb els seus llocs de trànsit sovint anònims, zones liminars en les quals s'amplifiquen els processos de despersonalització: hotels, biblioteques,

estacions, centres comercials, fàbriques... La reconquesta de l'espai urbà té evidentment una importància política, acceptant la paraula «política» en el seu sentit etimològic: el que pertany a la *polis*, la comunitat. L'espectador es mou, juga, pren decisions, és a dir, es converteix en un animal polític, en part d'un sistema que el convida a activar-se, a posar-se en contacte amb altres persones que pertanyen a la comunitat, interactuant amb elles, *contagiant-les*.

Hi ha molts exemples d'aquest tipus. El setembre de 2014, l'artista japonès Akira Takayama va coordinar una sèrie d'actes performatius a la regió de Rin-Main sota el títol d'*Evakuierung* ('evacuació'). La idea era crear rutes d'escapament artístic per als ciutadans obligats a sortir de la ciutat en cas de catàstrofe. Després de respondre a qüestionaris que permetien establir diferents tipus de perfils, els participants van ser convidats a visitar instal·lacions a l'aire lliure en llocs especialment designats, seguint les rutes urbanes «d'escapament» en mapes especials. El concepte d'*evacuació* em sembla interessant, perquè té a veure amb aquell espai buit que es crea quan es deixa un lloc segur que ja no és segur per buscar un nou espai de seguretat. L'experiència es recull en un llibre publicat per Alexander Verlag, que es diu *Evacuating Theatre*, un concepte molt útil per les nostres jornades. En una entrevista a Akira Takayama llegim: «my interest lies less in introducing elements of the city into theatre than in creating, through theatre, a framework for reencountering actual society» [Takayama, a: *Die Evakuierung des Theaters*: 249]. De fet, si ho pensem, les situacions *unheimlich* de perill compartit són també les que permeten que una societat es cohesioni; ho vam veure amb l'11 de setembre, ho veiem amb els atemptats, amb les catàstrofes naturals... Després de tots aquests esdeveniments es crea una mena d'àrea de consens dins la qual, durant algunes hores o alguns dies, hom se sent part d'una comunitat més compacta.



Foto 3. Sala de lectura de la biblioteca de la Humboldt Universität, al Centre Jacob und Wilhelm Grimm.
Font: <http://www.ciudadesparalelas.org/bibliotecaale.html>.

Un dels exemples més profitosos, anticonformistes i *unheimlich* de diàleg entre teatre i ciutat que jo recordo és l'operació muntada a l'any 2000 per Christoph Schlingensief a la Herbert-von-Karajan-Platz de Viena, *Bitte lieb Österreich!* (Si us plau, estimeu Àustria!). En l'auge del populisme de Görg Haider, tota la setmana, durant les Wiener Festwochen, es van instal·lar al costat de l'Òpera una sèrie de contenidors, a l'interior dels quals es va organitzar una mena de *Gran Hermano*: els participants eren sol·licitants d'asil que serien expulsats de la casa i, per tant, del país, a través d'un fantasmagòric vot electoral del públic. Tot tenia la pinta d'ésser una acció ciutadana anti-immigració espontània una mica improvisada i, des d'una llotja constel·lada de banderes del FPÖ, Schlingensief animava als transeünts a expressar-se sobre l'assumpte. Davant de la instal·lació, oberta dia i nit, es reunien grups a favor i grups en contra d'aquesta falsa iniciativa xenòfoba, la naturalesa teatral de la qual estava oculta. Òbviament, si el seu origen com a ficció s'hagués revelat, no hauria tingut un efecte igual; en canvi, com que els espectadors no sabien exactament el que estava passant allà, com s'havia originat allò i quin era el seu veritable propòsit, l'operació va causar certa inquietud entre els ciutadans (els vídeos dels debats que van tenir lloc a la plaça en són la prova). El teatre va abandonar la sala i es va camuflar en el teixit urbà; disfressat d'iniciativa parapolítica, va obligar a la ciutat a preguntar-se quina mena de societat estava construint. I ho va fer sortint no només del seu edifici, sinó també de la seva forma de presentació canònica, de ficció limitada al moment de la representació, per a tornar a ser realment un «esdeveniment», que passa inesperadament i modifica l'existència quotidiana de la gent. Hans-Thies Lehmann recorda que, quan el teatre s'amaga, es camufla a la ciutat, «has to find forms and locations where people are not expecting to find it and perhaps will not immediately recognize it. It will take place where the boundaries of what we imagine theatre to be are reached and transcended. Art can no longer be art if it is only art» [Lehmann, 2015: 243]. Ara bé, sabem que fer sortir el teatre del teatre no és pas una novetat; i no tant perquè tot això ja s'hagi vist a la dècada dels seixanta, sinó sobretot perquè la tradició d'un teatre en un lloc públic, a l'aire lliure, al carrer, mai no s'ha aturat en la història d'Europa. Encara avui, en moltes ciutats —com aquesta on ens trobem, per exemple— és possible assistir a manifestacions que tenen el seu origen en els misteris religiosos, en els actes laics medievals o en el teatre barroc i que, encara que sovint no rebin l'etiqueta de «teatre», pertanyen a aquella categoria més àmplia que és la teatralitat. Paradoxalment, encara que sovint no ens n'adonem, en la història europea dels últims dos mil anys el teatre que més ha interessat al públic —o millor dit, els assumptes públics, en el sentit més ampli del terme— a nivell d'imaginari comú no ha estat el teatre dins dels teatres (que és una forma d'entreteniment que han gaudit, diguem, les últimes tres generacions; quatre, si veniu de famílies riques), sinó el teatre de carrer (que és cosa de les altres setanta generacions anteriors). La raó per la qual és difícil reconèixer-ho és que, pel fet de ser estrany al camp de la literatura, sempre s'ha considerat un teatre menor, i només esporàdicament ha trobat un petit espai en el teatre intel·lectual més «elevant» (penso en Goldoni amb la seva operació sobre la *commedia dell'arte*, o en Hugo von Hofmannsthal amb la reescriptura de *Jedermann*, o en com José Sanchis Sinisterra ha

recuperat una teatralitat «menor» que certament, de menor no en té res). Amb la reducció del paper del text i de la representació dramàtica, el problema de la literatura ja no afecta tant aquestes formes performatives que es desenvolupen fora de les sales. En un moment donat, els productors i els teatres es van assabentar que podien oferir al seu públic anar no al teatre, sinó a altres espais de la ciutat; o fins i tot que fos el teatre el que anés cap a ells: a la plaça o fins i tot a casa seva. Això va començar a intrigar els espectadors. Un cop decidit que anar al teatre no significava haver de passar per les portes d'una sala, la ciutat sencera es va convertir en el lloc ideal per a aquest tipus d'espectacles. També d'aquí neixen, per exemple, tota una sèrie d'operacions relacionades amb la descentralització cap als espais perifèrics, implementades en diferents centres urbans després de la Segona Guerra Mundial. Penso en París, per descomptat, amb projectes com la Cartoucherie; o en la ciutat on vaig néixer, Milà, en el treball que va fer el Piccolo Teatro, primer amb la seva expansió als barris obrers i després, per exemple, instal·lant-se en els espais de la Bovisa amb *Infinites* de Luca Ronconi, l'any 2002. En els últims vint-i-cinc anys, amb la desindustrialització dels centres urbans, el teatre ha descobert la bellesa dels grans edificis exindustrials.

A Berlín ha estat la dansa, art performatiu de la no representació, la que més ha explotat aquests espais: Radial System, Dock 11, Sophiensaele, Tanzfabrik, Uferstudio, etc. Crec que, també en aquest cas, el factor determinant és l'espai buit, que ofereix una gran llibertat a la imaginació i moviment als artistes i als espectadors. Fa un parell de mesos, dins del festival Tanz im August, l'antiga cerveseria Kindlbrauerei va acollir *Inside Out*, d'Isabelle Schad, que va organitzar sis peces de dansa diferents a les tres plantes de l'edifici. La fàbrica, que es troba a cinc minuts de casa meua, ha estat reformada i ara és activa com a centre cultural; però recordo les seves enormes sales obertes a festes improvisades, com la de Cap d'Any del 2009, quan la Kindlbrauerei en desús estava mig ocupada per un col·lectiu ciutadà. Un altre exemple: aquell mateix any, Sasha Waltz va ser convidada a reestrenar el Neues Museum, on s'havien acabat les obres de renovació. Abans que es col·loquessin les obres exposades al lloc que els corresponia, la coreògrafa alemanya va aprofitar les grans sales buides del museu per a la intervenció *Dialog 09*, obra concebuda precisament com un diàleg entre els intèrprets i l'espai d'un lloc públic que encara no estava obert al públic. En tots aquests casos em sembla interessant destacar l'extrema llibertat que l'espai buit ofereix als coreògrafs per dirigir els moviments dels intèrprets, i a aquests per a fer-los, en espais amplis, no reconeixibles com espais teatrals, que des d'un cert punt de vista deixen sorpresos els espectadors. I el públic també gaudeix de llibertat de moviment, cridat a vagar tant com vulgui entre les diferents sales, entre les diferents instal·lacions i triant al seu gust el recorregut i els temps, tot assumint la responsabilitat de l'ús d'aquells espais. Podem pensar-ho també d'aquesta manera: una proposta d'aquest tipus ofereix al públic una mena de calc de la relació entre el ciutadà i la ciutat; una ciutat convida els ciutadans a viure-la de forma activa (a descobrir-la, a recórrer-la, a experimentar-la) de la mateixa manera que fa la performance amb el seu espectador. En tots dos casos, el grau de satisfacció del ciutadà/espectador està determinat per la gamma de



Foto 4. © Davide Carnevali.

possibilitats, per la varietat de l'oferta, per la facilitat del moviment, pel fet que desperta la sensació d'estar davant de quelcom de meravellós. Bé, crec que la ciutat és precisament el lloc on la meravella, que en teatre només es pot mostrar i mirar, pot ser tocada i experimentada. Una antiga pel·lícula de 1974, ens ho recorda: *Alice in der Städten*, de Wim Wenders, el director que més ha analitzat la insuficiència de la mirada a través la gran utopia de la camera-ull. *Alicia a les ciutats*: la protagonista és una noia que es diu com el personatge de Lewis Carroll, però el seu viatge entre meravelles té com a escenari les ciutats alemanyes. Pensem que els nens no es limiten a mirar, volen estar a prop del que veuen, la seva experiència no es completa en la mirada: és realment completa només si la poden tocar amb les seves mans.

Parlant de meravella i de nens, em sembla oportú esmentar el projecte que es desenvolupa des de fa deu anys a la ciutat de Nantes. Les antigues drassanes Dubigeon al riu Loira són, des de 2007, la casa de *Les machines de l'île*, una zona d'exposició, creació i animació per a grans màquines teatrals, un petit món que sembla sortir de la imaginació de Jules Verne. L'atracció principal és un gran elefant mecànic (foto 4) que surt del seu hangar cada dia i fa un recorregut de mitja hora pels carrers de l'illa, portant uns cinquanta passatgers entre adults i nens.

En aquest moment s'està dissenyant *l'Arbre aux Hérons*, un arbre d'acer de 50 metres de diàmetre i 35 metres d'altura (més o menys un edifici de deu pisos), encara que des de les seves branques més altes poden emprendre el vol ocells mecànics que arriben a 45 metres d'altura. L'arbre serà cobert amb plantes i materials orgànics i els visitants passejaran entre les seves branques mitjançant escales i animals mecànics, com ara erugues que serveixen d'ascensors. El cost del projecte és d'uns 40 milions d'euros i ha estat fortament recolzat pel municipi, que considera les *Machines* una font de visibilitat i atractiu turístic per a la ciutat.

La raó per la qual el meu interès com a espectador, que ha vist molt de teatre en moltes sales, s'ha desplaçat cap a aquest tipus d'espectacle, és per

l'estupor, la descol·locació que provoca i la sensació d'estar davant de quelcom de meravellós que desperta. Quan demano a un amic que m'acompanyi al teatre, em sembla que accepta amb més ganes si li proposo una experiència fora del teatre. Ja sé que no és una estadística avalada per un estudi científic, però és així, creieu-me: la felicitat dels amics no té una base científica. Potser aquest tipus de propostes és el que millor satisfà la nostra impel·lent necessitat de canvi: vivim en una època en què el canvi ens obsessiona, volem ser anti-conventionals a qualsevol preu. La nostra vida és tan monòtona que ha d'aparèixer multiforme al Facebook, hem de pujar constantment a Instagram fotos que acreditin les múltiples cares de la nostra personalitat, que mostrin com de variades són les nostres activitats... Els *social media* han calat en les nostres vides amb aquesta doble funció: d'una banda, ens fan percebre com una massa informe d'usuaris; de l'altra, ofereixen a cada individu l'oportunitat de construir-se una història personal fora del comú. Doncs una bona raó per l'atracció que sentim cap al teatre en espais no teatrals pot ser la següent: la necessitat de canviar i l'interès per una proposta que ens convida a adoptar una perspectiva diferent sobre alguna cosa que ja coneixíem. No només, com ja hem dit, sobre la ciutat i l'espai públic, sinó també un punt de vista diferent sobre el propi art teatral, sobre el seu potencial, sobre el seu paper dins de la societat.

Teatre per a la fi del món

Ara fa un parell d'anys vaig ser convidat a la Muestra Nacional de Teatro de Mèxic com a observador extern i vaig tenir l'oportunitat d'aprofundir el meu coneixement sobre teatre mexicà, tot assistint a uns quaranta espectacles en dues setmanes. Si hi penso dos anys més tard, els records més clars que tinc es refereixen a aquelles propostes que es presentaven en llocs no teatrals. El *Ricardo III* de la Compañía de Teatro Penitenciario de Santa Martha Acatitla és una posada en escena del clàssic de Shakespeare on actuen els presos, però l'experiència real, deia tothom, era anar a Santa Martha, al sud-est de la Ciutat de Mèxic, entrar a la presó, caminar pels passadissos i escoltar els sons i les olors d'aquell lloc. Això, per descomptat, no és tan senzill: s'ha de presentar una sol·licitud específica, enviar els documents, emplenar formularis i, per trobar-hi lloc, s'ha de reservar amb algunes setmanes d'antelació, perquè les entrades sempre estan esgotades. Potser el desig del públic de visitar aquest lloc tan terrible depèn del fet que allò *unheimlich*, encara que sigui poc adient i no ens agradi, ens atrau una mica; com tot el que no coneixem. El valor d'aquesta atracció no s'ha de subestimar: com a éssers humans, ens condueix a explorar noves vies, a arriscar-nos. Alguna cosa inherent al nostre codi genètic, que es remunta al nostre origen com a caçadors-recol·lectors nòmades, ens insta a fer-ho.

En *Shift y suprimir*, de Monos Teatro, el públic era convidat a casa dels actors, que escenificaven fragments de vida quotidiana, explicaven les seves vides i es despullaven metafòricament, tot obrint els seus pensaments i sentiments al públic i, al mateix temps, obrint també aquell espai físic íntim que és la seva llar, el seu dormitori, el seu bany. L'espectacle s'acabava al teulat, una terrassa a la qual s'accedia sortint per una finestra incòmoda i pujant una

petita escala: un cop més, l'encant dels llocs inusuals, difícils d'accedir i teòricament prohibits pel fet de ser privats. Per descomptat, no és gens nou: el teatre a casa es fa des de fa anys; a Buenos Aires va donar lloc a un moviment molt poderós; aquí s'ha posat de moda per motius econòmics, amb el micro-teatre. Teatre en cases habitades i teatre en cases deshabitades: en *El puro lugar*, de Jorge Vargas per a Teatro Línea de Sombra, els espectadors entraven en un edifici abandonat, en ruïnes. Dins de les diferents estances era possible consultar documents i parlar amb els performers, que havien estat testimonis de les històries de diferents llocs ubicats a la ciutat de Veracruz, que per una raó o una altra havien estat escenari de violència i havien estat abandonats pels habitants de la zona. L'espectacle va ser muntat originalment en *el puro lugar* on els esdeveniments descrits havien passat. En exportar l'espectacle a altres llocs, el grup buscava un espai especialment significatiu que hagués sofert el mateix destí, cosa que a Mèxic, per la realitat que viu, per desgràcia és bastant senzill de trobar. El transport d'un lloc a un altre també generava una reformulació interessant, que influïa sobre l'acte performatiu i passava a formar-ne part: interactuant amb el públic participant, els performers reprogramaven els seus discursos tenint en compte que era necessària una explicació addicional sobre l'origen del propi projecte. No era suficient parlar de la història del lloc: també era necessari parlar dels llocs on la història s'havia produït. Aquest «parlar de» era, en certa manera, un acte catàrtic i anava acompanyat del fet que l'espectador participant, amb la seva presència física, tornés a donar una vida a aquells edificis; tot això redimia aquest lloc, el tornava un «lugar puro». Fou en aquesta ocasió, que algú em va esmentar per primera vegada «Teatro para el fin del mundo».

Es tracta d'un projecte de gran abast i es configura com una plataforma animada per diversos col·lectius, l'objectiu del qual és estudiar, analitzar i intervenir activament en contextos arquitectònics i urbans, menyscabats per fenòmens de violència, amb l'objectiu de retornar-los el seu ús i la seva vida. Tal com s'indica a la nota de presentació, «el programa se compone por diversos sistemas de operación ofreciéndose como alternativa emergente para la recuperación del espacio urbano y su memoria, habitando los restos de la historia en las ciudades». El projecte es va iniciar el 2012 a Tamaulipas, i després es va expandir a l'Argentina i l'Uruguai, tot considerant Amèrica Llatina com el seu referent privilegiat. Actualment, per exemple, hi ha un programa d'intervencions en curs als barris del Cerro i La Teja de Montevideo. Els objectius de TFM a Uruguai per al 2018 són:

- sostener y profundizar el programa de intervención continua de trabajo artístico en territorio;
- profundizar el trabajo de investigación profesional para el abordaje de intervención de espacios abandonados y divulgar los nuevos conocimientos generados;
- favorecer la creación de nuevos públicos;
- fomentar el trabajo continuo con instituciones socioculturales referentes de nuestro medio, particularmente con aquellas que proyecten acciones en el territorio.

La plataforma s'ha ocupat de la recuperació de l'espai urbà d'una manera transversal, treballant en espais devastats per fenòmens humans i culturals, però també naturals, com ara terratrèmols i tsunamis; últimament també s'ha interessat pels fenòmens migratoris que afecten la Unió Europea. En una entrevista de fa un parell d'anys, Ángel Hernández, parlant de comunitats i individus en migració, va destacar que «al desafiar estos modelos tan establecidos, han encontrado alternativas de reconfigurar la identidad por medio de la no localización, de la no geografía, de la no identificación, es decir; de la no identidad. Esto es lo que particularmente preocupa a este proyecto, el preguntarse cómo en función de esta no pertenencia se puede transfigurar una pertenencia que, de manera emergente, se establece como una estrategia de sobrevivencia y resistencia para estas comunidades en desplazamiento». M'agradaria posar l'accent en els conceptes ara esmentats de «no localització», «no identificació»: migrar, canviar un lloc conegut per un de desconegut, viure la inseguretats... Un dels focus que treballa TFM és l'emigració interna forçada a Mèxic, causada per la violència, amb especial atenció als espais urbans requisats pels narcos. Barris sencers robats a la ciutat per ser utilitzats com a base de negoci i d'intercanvi, que els legítims habitants han abandonat amb el temps, es recuperen a través d'intervencions performatives i altres activitats, en les quals es convida el públic a tornar a ocupar aquells espais públics. El factor de perill, en aquests casos, existeix.

Alguna vegada he parlat amb companyies que treballen en llocs de frontera d'alt risc, com ara Ciudad Juárez, que literalment posen en joc les seves vides cada dia per mantenir, a través del teatre, un espai de resistència cultural, i tornar l'habitabilitat a àrees altrament inhabitables. Aquí, l'exposició al risc es converteix en un factor determinant, que condiona la proposta estètica a través d'una necessitat ètica: la presència del cos, del performer en primera persona. L'actor i l'espectador comparteixen un espai i un temps marcats per un risc concret, el teatre oblida la protecció que pot oferir una sala o un context institucional específic, i l'esdeveniment es fa sota el signe de la incertesa, de la precarietat, de la provisionalitat, de la inseguretats que identifica els llocs desconeguts, no dominats, hostils, *unheimlich*. «Com carai pot ser que algú arribi a la seva vida pel teatre?», penso jo amb el meu cap de teatrista europeu i m'adono que, quan penso d'aquesta manera, tracto el teatre com una fi i no com un mitjà. En parlo amb una noia de poc més de vint anys que acaba de tenir una nena, membre de Teatro Bárbaro, una companyia amb seu en un dels barris més difícils de Chihuahua. Li pregunto: «No tens por? Acabes de tenir un bebè, per què no ho deixes?». Em respon: «Perquè m'agradaria que la meua filla creixés en una ciutat on pogués viure lliurement i no s'hagués d'ocultar». A *Ética y representación*, José Antonio Sánchez parla del compromís ètic de qui posa en joc el seu cos, donant com a exemple grups com ara Teatro Abierto o Yuyachkani, que van exercir un paper molt actiu durant les dictadures dels anys setanta a Amèrica Llatina, fent-se càrrec d'una veu col·lectiva silenciada i assumint el pes de les manifestacions públiques prohibides. En el recinte tancat d'una petita sala de teatre es creava una dinàmica típica de les grans manifestacions a l'aire lliure: era teatre com a espai condensat de la ciutat. El cas de les dictadures militars

és rellevant; en totes aquestes realitats, l'individu viu en constant estat de perill; no només en la seva exposició pública, sinó també en la seva dimensió privada, en llocs normalment segurs com el pis o la casa particular.

Voldria concloure aquesta intervenció citant una darrera experiència personal, en la qual estic involucrat personalment com a creador. Al juny, vam debutar amb una producció de la Münchner Biennale i la Staatsoper Unter den Linden, un espectacle titulat *Retrat de l'artista mort*, una història personal sobre dos règims dictatorials: l'argentiní (1976-1983) i, com a reflex, el nacionalsocialista (1933-1945). En aquest espectacle de docuficció, l'actor Daniele Pintaudi explica en primera persona un esdeveniment privat ocorregut el 2014: l'avís, del Ministeri de Justícia argentiní, de l'obertura d'un cas judicial referent a un apartament situat a la ciutat de Córdoba, Argentina. La propietat, adquirida per un parent de Pintaudi el 1978, va ser expropiada a un músic, suposat dissident polític, durant la dictadura militar, per la qual cosa la família del legítim propietari avui demana la seva reassignació. En el moment de la desaparició, el músic estava treballant en les partitures inacabades d'un músic jueu, que al seu torn va desaparèixer durant el nazisme. La construcció de l'espectacle oscil·la entre la recerca biogràfica i la investigació històrica; a partir d'un retrat de l'artista desaparegut, s'expandeix per reflexionar sobre una forma de barbàrie: la de la violència d'estat, que es repeteix en diversos contextos històrics i geogràfics, i que es podria repetir perillosament també en el present. A l'escenari vam reconstruir una secció de l'apartament; en el teatre, aquest espai s'extreu d'alguna manera del *continuum* de la història, estenent un pont entre 1941, 1978 i el present; entre l'Argentina, Berlín i el lloc on es realitza l'espectacle. Però l'apartament també és l'espai privat que es converteix en espai públic: després que el jutge hagi ordenat la reassignació a la família del desaparegut, a petició de la mateixa família, l'apartament es converteix en una casa-museu i un lloc de memòria. Al mateix temps, l'espai privat troba el seu lloc dins d'un espai públic, l'espai teatral, el qual en el cas de la Staatsoper és encara més significatiu, a causa del paper que la plaça just al davant, la Bebelplatz (on els nazis cremaven els llibres), ha assumit en la història alemanya. En l'última part de l'espectacle, el públic està convidat a aixecar-se de les butaques i trepitjar l'escenari, com si entrés a la casa-museu; i se'l convida a utilitzar aquest espai i tocar els objectes per a comprovar que tot el que l'actor ha dit ha passat realment (foto 5). Citant una frase de la sentència del jutge, l'actor diu al públic: «El que veieu aquí és la reconstrucció del pis objecte d'aquest procés judicial. M'agradaria que la miréssiu de prop. Toqueu-la amb les mans. Estem tan acostumats a escoltar paraules sobre la dictadura, sobre la violència d'estat, veure fotografies, vídeos... que ens hem tornat insensibles a les paraules i a les imatges... Però si podem entrar en un lloc real, tocar-lo, tocar els objectes, percebre que hi han succeït fets reals, és una altra cosa. Per a això hauria de servir, una ocasió com aquesta», va dir referint-se al mateix temps al judici històric i a l'acte teatral, com si fossin (i ho poden ser) una cosa sola.

Crec que el sentit de les propostes que hem analitzat aquí pot ser aquest: qüestionar la relació entre temps de la vida i temps de l'art a través l'experimentació i la producció d'un temps *extra-ordinari*. I qüestionar la relació



Foto 5. © Charlotte Pistorius.

entre espai privat i espai públic, per la qual cosa la ciutat, espai públic i polític per antonomàsia, sovint es converteix en l'escenari d'aquestes operacions. Però fer que l'espectador visqui un altre temps i un altre espai també vol dir reactivar la seva consciència adormida i posar l'entreteniment al servei d'aquesta experiència. Significa acostumar l'espectador a viure, a posar el cos (el seu propi cos) per experimentar la caducitat del cos i de l'existència, i experimentar la precarietat mateixa. Significa deixar que tingui una experiència física que el porti a canviar el seu punt de vista sobre la realitat, acceptant fins i tot allò *unheimlich*, la seva part més incòmoda però fascinant i especialment estimulante. És l'experiència del buit, de la incertesa i del risc que porta l'espectador lluny de la seva zona de confort i l'empeny cap a una activitat pràctica en primera persona que, sumada a la d'altres espectadors, es converteix en una activitat col·lectiva, i per tant pública, en un exercici d'empatia que no pot ser només intel·lectual. Aquest despertar d'un sentiment de comunitat és indispensable per reconstruir el teixit social i un sentit de comunitat que estan, en aquest moment, molt desgastats; un desgast que al teatre dramàtic, en canvi, li costa frenar perquè està vinculat al seu propi sistema de producció i a l'espai protegit i protector de la sala teatral.



Bibliografia

- LEHMANN, Hans-Thies; HAYASHI, Tatsuki; PEES, Matthias (ed.). *Die Evakuierung des Theaters*. Berlin: Alexander Verlag, 2015.
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Ética y representación*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2016.
- TALEB, Nassim Nicholas. *El cisne negro*. Madrid: Editorial Planeta, 2012.
- WENDERS, Wim. *Alice in den Städten*. RFA: Filmverlag der Autoren / WDR, 1974.

Lluèrnia, escenografies de llum i foc a l'espai públic

Pep FARGAS

fargasolot@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Pep Fargas és en l'actualitat el Director Gerent de Lluèrnia, festival del foc i de la llum, que des del 2012 es celebra a Olot. Ha estat gerent de Transversal, xarxa d'activitats culturals, des de la seva creació el 2005 al 2011, i regidor de cultura d'Olot entre el 1999 i el 2005. Com a activista cultural ha impulsat múltiples iniciatives com el Fòrum de Teatre, la Factoria de les Arts o l'Artista del Mes. Ha participat com actor i director teatral en diferents companyies com Zootrop Teatre, Pimpapum, Foc! o la Cia. Pepa Plana.

Resum

Lluèrnia, festival del foc i de la llum, és un esdeveniment anual que se celebra a Olot, el segon dissabte de novembre, i que convida creadors de diverses disciplines a plantejar una nova mirada sobre els espais urbans de la ciutat amb el foc i la llum com a protagonistes.

Formalment acull instal·lacions efímeres dissenyades per artistes visuals, arquitectes, escenògrafs, il·luminadors... que durant cinc o sis hores transformen els carrers, les places i altres espais públics en escenografies transitables, algunes interactives, per mitjà d'efectes produïts per la llum i el foc. La comunicació vol presentar el festival i oferir-lo com un entorn real on experimentar els projectes dissenyats pels alumnes d'escoles d'art, d'escenografia i il·luminació.

Paraules clau: art, carrer, foc, llum, efímer, creació, participació, ciutat, escoles, natura

Pep FARGAS

Lluèrnia, escenografies de llum i foc a l'espai públic

El marc natural

Olot és una ciutat mitjana, 37.000 habitants, situada en el Parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa. L'entorn urbà, pobre en patrimoni arquitectònic després de la seva destrucció en dos terratrèmols el 1426 i el 1427, és, en canvi, d'una gran permeabilitat respecte a l'entorn natural, amb una forta personalitat volcànica. El terme municipal té diversos cràters i grederes (pedreres de terra volcànica) integrades com a espais urbans amb usos recreatius. El riu Fluvià travessa la ciutat, i genera també paisatges urbans amb una gran presència de vegetació. El basalt, pedra negra a causa del seu origen igni, forma part de les construccions del barri antic de la ciutat, en evident degradació. És, doncs, un paisatge urbà que contínuament evoca el seu origen en el foc i la natura.

El marc social

Des de mitjan anys vuitanta, semblantment a altres ciutats mitjanes de Catalunya, Olot reivindica el carrer com a espai per a la festa i la cultura, ja sigui popularitzant la seva festa major —les Festes del Tura—, celebrant uns Carnestoltes absolutament transgressors, programant un simposi internacional d'escultura contemporània, o, molt especialment, a partir de 1985, organitzant el Fòrum de Teatre que, a poc a poc, anirà incorporant una programació d'instal·lacions d'arts visuals amb la Factoria de les Arts. A partir del 2002 pren el relleu Panorama (PNRM), un festival que durant onze anys presentarà les propostes més innovadores en el camp de la creació escènica i visual, moltes de les quals *site-specific*. El festival culmina amb l'edició de Panoràmica, un gran espectacle de curta durada que, amb la participació de molts ciutadans i ciutadanes, resulta una proposta efímera propera al *land art*, en la qual s'inspirarà la primera edició de Lluèrnia, que se celebrarà el 10 de novembre de 2012.

El festival

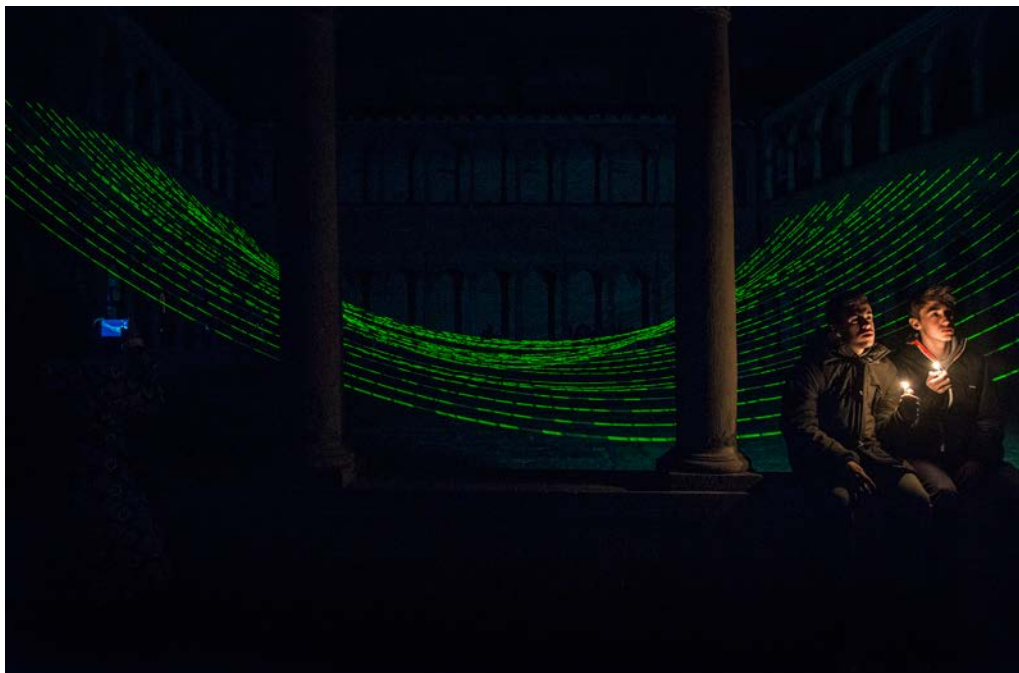
Lluèrnia és un festival de curta durada, de la posta del sol a mitjanit, que aquest any 2018 se celebrarà el 10 de novembre. Durant sis hores, artistes de diverses disciplines: arquitectes, dissenyadors d'il·luminació, escenògrafs, interioristes, artistes visuals, videocreadors, però també alumnes d'algunes escoles universitàries d'art i disseny de Catalunya, entitats culturals de la ciutat, veïns, comerciants, alumnes de les escoles de primària de tota la comarca i alumnes dels instituts, omplen els carrers i places de la ciutat amb les seves instal·lacions efímeres, *performances* o actuacions, que tenen en comú l'ús del foc i la llum com a matèria primera i que volen redescobrir-nos els espais quotidians il·luminant-los amb la mirada de la creació contemporània.

Lluèrnia vol esdevenir una festa participativa a l'entorn del foc i, d'aquesta manera, arrelar-se en l'entorn natural volcànic de la regió i visualitzar la llum com l'element resultant del domini tecnològic del foc. Per això, la programació del festival busca l'equilibri entre dos tipus de propostes: d'una banda, de producció pròpia com *L'Hort de la llum*, on es demana a l'hortolà que representi la seva visió del domini del foc per transformar-se en llum, o els *Contes a la vora del foc*, on s'evoca la transmissió del coneixement des de la caverna fins als nostres dies; de l'altra, els projectes artístics presentats a convocatòria oberta. Així mateix també pretén oferir un entorn real de creació per a les propostes que provenen de les escoles d'art i disseny.

Formalment és un festival curt però molt intens, que busca la bonança del conegut estiuet de Sant Martí, just quan el canvi d'hora allarga les nits i els primers freds del final de la tardor conviden a acostar-se al foc i redescobrir-ne les virtuts. En els seus primers sis anys **Lluèrnia** s'ha convertit en un autèntic esdeveniment ciutadà que aplega una gran quantitat de visitants,



Lluèrnia 2018 Foto: Andrea Bocato / Gall, gallina o pollet – Lola Solanilla.



Lluèrnia 2018 Foto: Pep Sau / Llu(m)èrnia - EASD d'Olot. ESDAP Campus Olot.

calculem que per sobre dels 20.000. Programa una cinquantena d'instal·lacions efímeres d'una qualitat innegable, com certifiquen la multitud de premis externs que reben algunes instal·lacions, i és reconegut en l'àmbit nacional i internacional com un dels punts de referència de la creació efímera amb l'ús de la llum i el foc.

El festival és organitzat per **Lluèrnia, associació cultural**, que agrupa diversos agents culturals i entitats de la ciutat i rep el suport econòmic de l'ajuntament d'Olot, la Diputació de Girona, la Generalitat de Catalunya i diversos patrocinadors privats. La gestió del festival compta amb la direcció artística de Xavier Bayona Camó, arquitecte, un equip reduït de producció, i el concurs de molts voluntaris i voluntàries que el fan possible.

Confecció del programa

El programa busca l'equilibri entre les instal·lacions que donen caràcter al festival, l'emergència de nou talent, l'excel·lència del treball de creadors consolidats i l'espai per a l'experimentació dels projectes de les escoles en un entorn real.

Per això, des del segon any s'estructura de la següent manera:

Convocatòria oberta de projectes

Normalment, des de finals de març fins al 15 de juny s'obre la convocatòria de projectes per participar al festival. Tothom hi pot participar enviant el seu projecte amb l'única condició que tingui el foc i/o la llum com a element principal. Aquests projectes són examinats per un jurat, integrat per professionals de l'arquitectura, del disseny d'il·luminació i membres de l'organització del festival, que emet el seu veredictes abans del 30 de juny. Se'n valora la qualitat, l'originalitat, la viabilitat de la producció tant econòmica com

tècnica i material, i la idoneïtat. L'organització del festival es coordina amb cada un dels seleccionats per tal d'adjudicar-los un espai concret i determinar, si s'escau, la inversió pressupostària per a la producció, la fitxa tècnica, els aspectes logístics...

Propostes d'encàrrec

Són les que donen perfil propi al festival:

- a. L'Hort de la llum** s'encarregarà a l'hortolà o hortolana, que es farà públic a mitjanjuny. L'hortolà reflexiona a partir del domini del foc per transformar-se en llum, de la mateixa manera que en un hort cal el domini de la natura per a la transformació de vegetals silvestres en hortalisses. L'hortolà de cada edició l'escull una comissió formada pels hortolans de les edicions anteriors i el seu nomenament recau en un creador reconegut.
- b. Els Fogons de fra Sever.** Cada any la Penya AOAPIX s'encarrega del disseny i realització d'aquest espai, tradicionalment a la plaça del Campdenmàs. Formalment se'ls proposa que la seva instal·lació evocui el foc com a element central de la cuina i els àpats com a punts de trobada, intercanvi i cohesió social. Fra Sever va ser un frare caputxí, olotí i autor del primer llibre de cuina escrit en català.
- c. Pim Pam Pum Foc!** Es reserva un espai idoni per a la instal·lació de la companyia local d'espectacles de carrer, que va donar origen al festival. Són sempre instal·lacions amb una gran presència del foc que han estat molt celebrades. L'any 2014, sota la direcció de Marcel·lí Antúnez, van presentar l'espectacle *Farga Budell*, amb un treball interessant de reinvençió del bestiar popular a partir de l'origen mitològic del foc.



Lluèrnia 2018 Foto: Lluís Martínez / Origami Lava – David Oliva, Anna Juncà.

- d. Contes a la vora del foc.** El foc com a element catàrtic, ja en èpoques prehistòriques, al voltant del qual ens hem anat transmetent el coneixement, les experiències, les llegendes... en definitiva, la cultura, d'una generació a l'altra. Cada any s'encarrega a persones o grups vinculats al món de les arts escèniques, que generalment ho articulen amb teatre d'ombres o objectes. Comptem amb la col·laboració del festival IF Barcelona que s'encarrega de la tria de la companyia més adequada.
- e. Escoles de primària.** Es convida les escoles de primària d'Olot i la Garrotxa a participar en una instal·lació conjunta, dissenyada i produïda des del festival, amb la col·laboració dels equips de docents i les associacions de pares i mares de les escoles. Es busca un espai preferent del festival i s'intenta donar-li la màxima rellevància per tal d'evidenciar la importància de la participació creativa dels infants en un acte per a tota la ciutat.
- f. On és el drac?** Es tracta d'un joc en què cal descobrir on s'amaguen els cremadors dels globus aerostàtics que l'empresa Vol de Coloms ens cedeix amablement per a l'ocasió. Els nens que visiten el festival i també els adults frueixen buscant les flamarades que el drac del festival treu per la boca i que cada any amaguem en un terrat diferent.
- g. Lluèrnia Kids.** Un espai adreçat als nens i nenes perquè experimentin amb la llum, les ombres, les projeccions i la llum negra.

Espai per a l'experimentació

Des de l'inici, Lluèrnia s'ha ofert com un entorn real on poder mostrar el treball dels alumnes d'arquitectura, de les escoles d'art i disseny, dels màsters d'il·luminació de les diverses universitats, i de qualsevol altra disciplina com l'escenografia o la creació efímera, relacionades amb el foc i la llum.



Lluèrnia 2015 Foto: Santi Palomé / Cràter – Xavi Bayona Camó.

Creiem que el festival pot ser un bon *living lab* on produir materialment els projectes elaborats a classe, i que ha d'assumir el risc de programar aquelles propostes que els professors considerin adequades de mostrar en el marc dels actes.

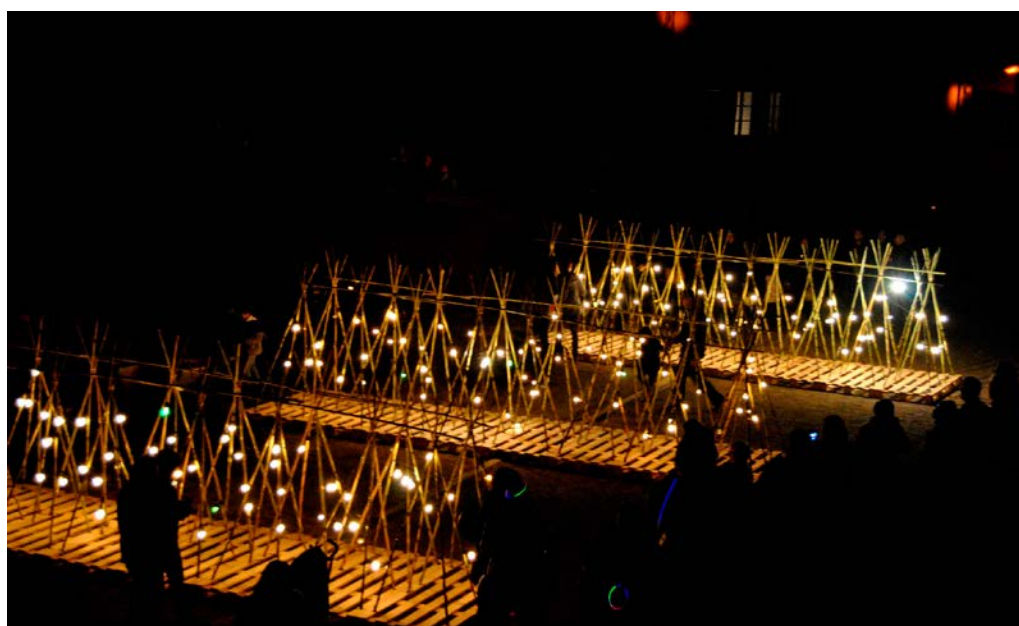
Tot i que es poden valorar altres sistemes de col·laboració, en general s'accepta el projecte que avala el professor i el festival facilita un petit pressupost per a les despeses de producció, bàsicament, materials i transport.

Durant el matí del dia del festival, els mateixos alumnes de les escoles instal·len les seves creacions a l'espai que prèviament se'ls ha assignat. Els equips tècnics de Lluèrnia faciliten, si cal, un punt de connexió elèctrica. El festival s'inaugura quan és fosc, cap a dos quarts de 7 del vespre, i es clausura a mitjanit, quan es desmunten les instal·lacions.

Tot i que Lluèrnia se celebra els primers dies de novembre, quan les escoles fa molt poc que han començat el curs lectiu, una bona previsió per part del professorat i un treball intens per part dels alumnes ha donat fins avui uns resultats prou notables. Tanmateix, creiem que compartim amb els equips docents que és molt més important el procés de treball que el resultat final, tal com ho demostra la continuïtat en la participació de les escoles.

Participen al festival:

- **Escola d'Art i Superior de Disseny d'Olot**
- **Escola Municipal d'Art de Terrassa**
- **EINA, Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona**
- **Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona**
- **EADR Escola d'Art i Disseny de Reus**
- **EDRA Escola d'Art i Disseny de Rubí**
- **ELISAVA Disseny i Enginyeria. Escola Universitària de Barcelona**



Lluèrnia 2014 Foto: Eloïna Millan / L'hort de la llum – Maria Güell Ordís.

Quinze dies abans, aquest any el dissabte 27 d'octubre, tots els creadors participants són convidats al Vermut dels Enlluernats, on es presenten breument els projectes en una sessió pública amb la presència de tots els altres professionals i estudiants.

És una experiència molt ben valorada per tots els artistes, que tenen l'oportunitat de conèixer-se i intercanviar els seus projectes en un ambient relaxat.

Col·laboració amb altres entitats

Lluèrnia vol ser un esdeveniment inserit en el seu entorn, que faciliti la reflexió i la pràctica sobre les relacions entre l'espai públic urbà i l'art efímer. Per això compta amb la participació i col·laboració de diverses entitats, en concret:

- **Museus d'Olot.** La col·laboració es concreta tant al **Museu dels Sants** com al **Museu de la Garrotxa**.
- **Transefímers.** És un projecte que lidera la Xarxa Transversal d'Activitats Culturals i que promou l'intercanvi de creadors que han participat en diversos festivals d'art al carrer d'algunes de les ciutats de la Xarxa.
- **Observatori del Paisatge de Catalunya.** S'organitzen unes jornades que vinculen paisatge i llum o foc. La tria dels ponents la deixem a la consideració de la direcció de l'observatori i l'inclouem en el programa per tal de donar-hi més visibilitat.
- **Col·legi d'Arquitectes de Catalunya – Delegació de la Garrotxa i Ripollès.** La col·laboració amb la delegació local del COAC es concreta en la programació d'una sessió acadèmica, oberta al públic en general, sobre l'arquitectura efímera, el tractament de la llum i el foc en l'arquitectura.
- **Soy Cámara – CCCB.** La col·laboració amb aquest programa de documental cinematogràfic del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona proporciona una sessió prèvia al festival sobre l'ús de la llum en l'espai públic.
- **Sismògraf.** En el marc de la programació fora del festival, Sismògraf programa un seguit de «rèpliques», una de les quals serà coprogramada per Lluèrnia. Tanmateix, aquesta rèplica es podria fer durant la setmana prèvia al festival o, fins i tot, com un avançament fora d'època, potser durant l'estiu.
- **ICFO.** Ens agradaria encetar aquest any una col·laboració amb l'Institut de Ciències Fotòniques i Òptica que es tradueix d'alguna manera en el programa, ja fos amb la creació d'un premi o menció especial a les instal·lacions, promovent algun tipus de participació orientada, o qualsevol altra iniciativa que lligués la ciència al festival.
- **Binari, Associació Cultural.** Per segon any coproduïrem una instal·lació amb aquesta associació, que té per finalitat la promoció de la creació contemporània. S'exposarà a la Bianyal i a Lluèrnia, amb la corresponent adaptació a l'espai de cada festival.

Els espais del festival

En essència, Lluèrnia és un festival de carrer justament per buscar noves il·luminacions, noves mirades sobre l'espai quotidià. Això no obstant, hi ha algunes propostes que utilitzen espais tancats com poden ser l'hospici, algunes capelles, o alguns cancells i entrades de les cases.

Ens agrada apostar pel redescobriments d'espais quotidians per donar resposta a la necessitat de distribuir els fluxos de visitants de manera que no es col·lapsi el centre de la ciutat. Fa dos anys vam iniciar l'ocupació amb instal·lacions de la riba del Fluvià, concretament el marge esquerre, la riba més propera al centre d'Olot, per tal de no perdre el lligam amb els carrers del centre històric que també acullen un bon grapat de projectes. Aquest any repetirem aquest itinerari i, si cal, l'ampliarem riu avall, cap al barri de Sant Miquel. També buscarem un apropament al volcà Montsacopa, especialment a la gredera que ocupa el Pim Pam Pum Foc! i als paratges coneguts com les Estires.

Participació popular

Entitats i associacions. La voluntat manifestada pel festival d'esdevenir una festa participativa i popular a l'entorn del foc i de la llum promou la participació de tots els ciutadans, ja sigui de manera individual amb la decoració de balcons i finestres, o dels aparadors de les botigues; o bé col·lectivament a través de les diverses associacions i entitats que hi vulguin col·laborar.

Càritas Garrotxa. Continuarem amb la col·laboració iniciada fa dos anys que permet a l'entitat social la venda d'unes petites espelmes que anomenem *lluèrnies* i que demanem als veïns que encenguin al balcó o a la finestra. Tots els beneficis d'aquesta venda reverteixen directament en les campanyes d'aquesta entitat social.

Equip de gestió. Lluèrnia Festival del Foc i de la Llum és gestionat per Lluèrnia Associació Cultural, entitat sense afany de lucre creada l'any 2013 per persones a títol individual i pels col·lectius AOAPIX (Associació d'Olotins Amics del Porc i del Xai), la companyia d'espectacles de carrer Pim Pam Pum Foc! i el Teatre Principal d'Olot.

La **Comissió Organitzadora** treballa tot l'any de manera no remunerada en el disseny, coordinació, producció i difusió del festival. Actualment està integrada per: Marta Aumatell, Ferran Bassaganyes, Xavier Bayona, Aniol Coll, Pep Fargas, Anna Juàrez, Edu Martín, Esteve Planella, Joan Riera, Neus Serrat, Lola Solanilla i Jaume Tané.



La ciutat com a escenari a Rimini Protokoll: una conversa amb Helgard Haug

Guillem ALOY

guillem.aloy@upc.edu

NOTA BIOGRÀFICA: Guillem Aloy és arquitecte, investigador i estudiant de doctorat en teoria i història de l'arquitectura a la UPC-ETSAB amb la tesi: *Atles d'arquitectura teatral a Mallorca. Territori, arquitectura i espai escènic*, dirigida per Antoni Ramon i Joan Mas i Vives. Ha estat guardonat amb el premi Ciutat de Palma d'Investigació 2017 i amb la borsa d'estudis de l'Institut d'Estudis Catalans 2018.

Resum

El matí de la seva intervenció en el simposi «Teatre i Ciutat» celebrat a Barcelona, la directora i autora Helgard Haug, fundadora de Rimini Protokoll, va rebre l'Observatori d'espais escènics UPC-ETSAB a l'Institut del Teatre per parlar del paper de l'espai escènic, l'àmbit urbà i l'escenografia en el teatre i les obres sonores de Rimini.

Paraules clau: espai, escenari, teatre, Rimini Protokoll, Helgard Haug, entrevista

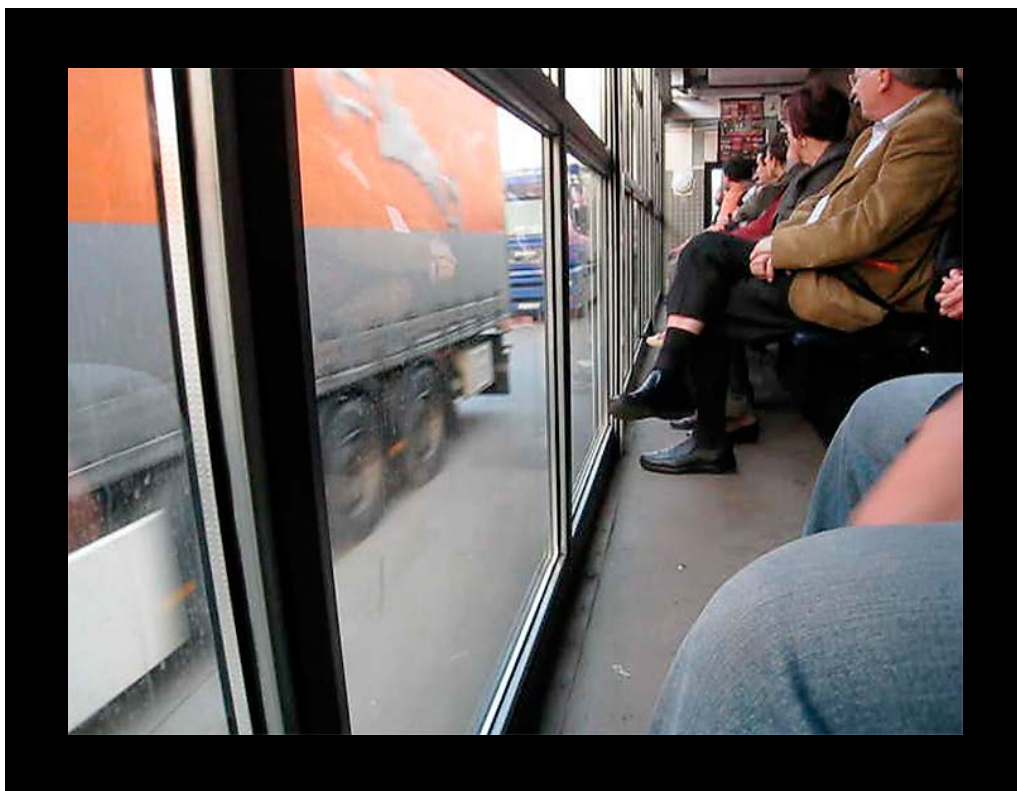
Guillem ALOY

La ciutat com a escenari a Rimini Protokoll: una conversa amb Helgard Haug

Helgard Haug és una directora i autora que, junt amb Daniel Wetzel i Stefan Kaegi, ha estat escrivint de forma col·lectiva sota el segell Rimini Protokoll. «El camió podria ser el nostre propi escenari, la nostra pròpia resposta a com utilitzar l'espai al teatre», afirma l'autora resident a Berlín. La declaració artística del trio de directors se centra en el seu treball relatiu al «desenvolupament continuat d'eines de teatre que permetin perspectives inusuals sobre la nostra realitat», una declaració significativa quan es trasllada a l'espai escènic i a l'escenografia. Una proesa encara més impressionant arran de la seva elecció del tema i dels espais: consumisme, política, mort, treball i societat representats sobre l'escenari, en sales d'exposició, sales d'estar, aparadors, l'àmbit urbà i en un camió condicionat.



Helgard Haug © TTFotografie/Schauspielhaus Zürich.



Vídeo MVI_1947. *Cargo Sofia-Barcelona*. Enregistrat per l'Observatori d'espais escènics a Barcelona l'any 2007.

Aclamats internacionalment per la crítica, l'any 2007 Rimini Protokoll va rebre el prestigiós premi de teatre alemany DER FAUST. L'any següent a Tessalònica van ser guardonats amb el Premi Europa de Teatre i el 2011 les obres completes de Rimini Protokoll van ser reconegudes amb el Lleó d'Or a la 41a edició de la Biennal de Teatre de Venècia. Per a aquesta entrevista, Haug va aprofitar una pausa en el simposi «Teatre i ciutat» que va tenir lloc a l'Institut del Teatre de Barcelona per convidar l'Observatori d'espais escènics UPC-ETSAB¹ a parlar sobre la seva feina pionera en teatre i com es relaciona amb l'espai, l'escenografia i l'entorn construït, i com ella continua obrint noves perspectives sobre la nostra realitat.

Guillem Aloy: M'agradaria examinar el sentit de l'espai urbà i arquitectònic en la teva feina com a Rimini Protokoll. Sempre heu pensat conscientment en l'espai escènic en el vostre teatre?

Helgard Haug: En les primeres fases de la nostra activitat ja treballàvem tant a l'exterior com a l'interior. Quan treballàvem a dins, els espais eren caixes negres més o menys polivalents. Es tractava de llocs oberts als experiments; el seu públic és més jove i més lliure de prejudicis que en espais més tradicionals. Tot i que de fet he de dir que m'agraden els espais antiquats, més tradicionals.

1. Conversa celebrada a l'Institut del Teatre de Barcelona el 28 de setembre de 2018. Transcrita per Laia Montserrat i supervisada pel professor Antoni Ramon. Més informació sobre l'Observatori d'espais escènics a: <http://espaciosescenicos.org/>.

GA: Com en el teatre a la italiana, on el públic seu davant d'una obra?

HH: Sí —i ho confesso— per ser sincera de vegades m'hi sento molt inspirada. És una relació d'amor-odi. Per una banda, sovint em sento molt frustrada pel que es presenta en aquests espais i com n'és d'artificial i passa per alt la realitat que es manté fora i, per l'altra, realment m'agrada jugar amb aquestes convencions i tradicions. Les normes són tan estrictes en aquests llocs, les convencions tan dominants... Hi ha una perspectiva central, els llums estan encesos, el públic seu a les fosques...

GA: I una manera diferent de reflexionar sobre el teatre com a creadora.

HH: Sens dubte. Però és divertit aprofitar-ho i utilitzar-ho d'una manera totalment diferent. Per exemple, l'escenari giratori. El nostre projecte *100% City* s'inspirava en aquesta tècnica. Vam imaginar un escenari que girés constantment i vam convidar gent normal i corrent de la ciutat a pujar-hi i ser-ne els protagonistes. Presentar-se a si mateixos en un flux constant. Una ciutat sencera! Dia i nit. Que els residents tinguessin els seus cinc minuts de fama!

GA: Vaig assistir a la representació a Brussel·les de *100% Brussels*. Recordo un centenar de persones sobre l'escenari. Recordo la pantalla de vídeo i el cercle. No paraven de moure's. Era molt impactant veure cent persones reals representant la població de la ciutat sobre l'escenari, interpretant la realitat estadística sobre l'escenari en comptes de fulls de càlcul.

HH: Sí. El concepte es va transformar una mica i vam convidar cent persones a l'escenari perquè representessin tota la ciutat. L'obra es basa sobretot en preguntes que es poden respondre de diverses maneres. És com un mirall alçat davant tota la ciutat. I la finalitat bàsica continua sent la mateixa: obrir les portes del teatre i fer que entri aire fresc en aquests espais polsosos i foscos. Són molt pocs els espais teatrals amb una finestra o una porta que doni a l'exterior. I el primer que sempre fem és obrir-ne una! Sempre he considerat molt simbòlic que el teatre més tradicional es dugui a terme darrere d'aquestes grans portes, desconnectat de la vida real en comptes d'intentar que s'hi relacioni.

GA: I reflexioneu sobre l'espai, sobre l'espai escènic? És alguna cosa que es relaciona naturalment amb la peça o penseu conscientment en l'arquitectura i l'àmbit urbà en el vostre teatre?

HH: Penso que molts projectes s'inspiren en el lloc real. Observacions a la ciutat o visites a espais poden provocar tota una idea. Per exemple, una vegada vam crear un projecte a Bonn —l'antiga capital d'Alemanya— només un any després que el Parlament de l'Alemanya reunificada es traslladés a Berlín. Suposo que cada Parlament és un edifici teatral, però aquí era fascinant trobar-se en aquest espai abandonat que s'assemblava més o menys al que ara està en funcionament. La mateixa arquitectura, la mateixa disposició dels seients, fins i tot els escons tenien el mateix color.

GA: Si ho recordo bé, va ser una representació amb ciutadans reals de Bonn, reproduint una reunió real del Parlament de Berlín.



100% City: 100% Tokyo. © Yohta Kataoka.

Deutschland2. © ThiloBeu foto@theater.bonn.de.

HH: Es diu *Deutschland2* —una còpia o duplicat del que passava simultàniament a Berlín. La gent de Bonn eren ciutadans normals i corrents que van escollir un parlamentari o parlamentària que volien copiar. Tenien la veu original als auriculars i repetien el que escoltaven. A Alemanya, diem que si votes dones la teva veu. Dono la meua veu als polítics perquè em representin. I la idea era recobrar aquesta veu...

GA: Va ser aquest el vostre primer experiment fora de la caixa negra?

HH: Mmm... No. Hi havia hagut altres projectes abans però aquest és un exemple de com un edifici pot inspirar una obra sencera. Durant la mateixa recerca, vam visitar moltes torres i edificis alts perquè ens interessava la perspectiva de mirar cap avall a una zona pública i finalment vam crear l'obra *Sonde Hannover* —l'escenari és la ciutat i el públic seu al terrat d'un edifici d'oficines, equipats amb auriculars i prismàtics. Sigui el que sigui el que passi allà baix a la plaça t'ho mires amb una mena d'atenció diferent, o des d'un angle diferent, perquè d'alguna manera tot s'escenifica. Tot és performatiu. I això no ho podràs aconseguir mai en un teatre...

GA: Us agrada treballar amb actors que no són realment actors, que són ells mateixos. Quant a l'espai, podríem parlar en els mateixos termes: us agrada trobar espais que són ells mateixos.

HH: És una quimera creure que pots ser tu mateix i del tot autèntic quan ets en un escenari. No ets només una persona natural sinó una persona que miren i observen i per tant fa que sigui menys autèntic. Però trobo més fascinant treballar amb no-actors perquè m'interessa la seva història i coneixements. Així doncs, té a veure amb les seves vides. Penso que hi ha històries molt interessants i perspectives molt intel·ligents, i això és una cosa que vull aportar, alguna cosa que amb què vull renovar el teatre. No representem papers o textos vells, no es tracta de situacions fixes sinó d'alguna cosa que podem emmarcar i que forma part de la nostra realitat.

Hi ha també obres en què construïm tot el decorat i és completament artificial. *Situation Rooms*, per exemple, en què vam crear un plató de cinema sencer i vam convidar experts perquè rodessin 20 pel·lícules



Sonde Hannover. © Rimini Protokoll.



El camió de Rimini Protokoll transformat en un teatre.
Foto cortesia de Rimini Protokoll.

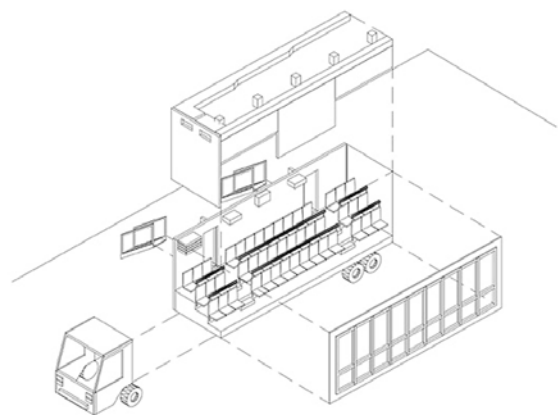
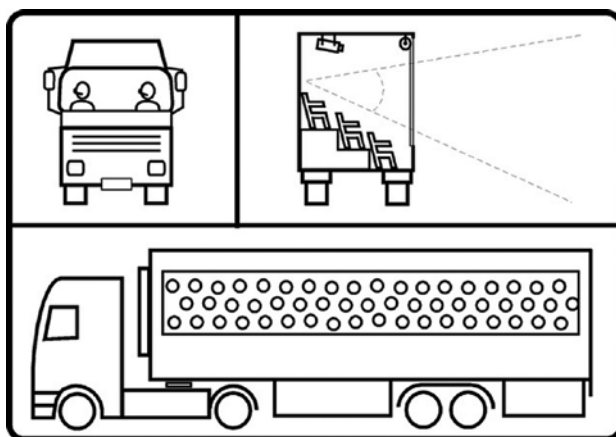
simultàniament. I aleshores donem iPads als espectadors i les pel·lícules els guien pel plató i fan que segueixin les seves accions, mentre que els protagonistes reals ja no hi són.

I parlant d'espais, és fascinant crear una situació en què el públic no és realment visible i veu la vida a fora. Això pot fer palès moments molt emotius.

GA: Això també és el que fa el camió de Rimini Protokoll transformat en un espai teatral.

HH: Sí, el camió és perfecte. Per a mi és sorprenent fins a quin punt observo de forma diferent una situació quan sóc dins del camió i ho miro a través del finestral. D'alguna manera, aquest marc et fa veure-ho tot amb molta claredat. És com una lupa! T'acostes molt a la gent que mires i, en certa manera, a tu mateix. Perquè observar la teva pròpia ciutat et fa reflexionar sobre la teva pròpia vida i el teu estil de vida. El que vius és molt emotiu.

GA: Recordo, aquí a Barcelona, que hi va haver un moment en què el camió, a l'espectacle *Cargo Sofia-Barcelona*, va anar al port, al port de càrrega.



El camió de Rimini Protokoll transformat en un teatre amb seients per a 50 espectadors. Plànol cortesia de Rimini Protokoll (esquerra). Perspectiva axon mètrica a càrrec de l'Observatori d'espais escènics (dreta).

I, de fet, l'espai del teatre-camió representava una mena de vista panoràmica, com un *tràveling* en cinema. Quan et començaves a moure amb el camió, tenies totes les grues del port al fons, i el cotxe de policia et parlava per un micròfon i en moviment. Això creava una espècie de nova perspectiva, per suposat, però també una mena d'estranya intimitat amb el policia que ens guiava.

HH: Sí, crec que sovint és emotiu quan t'escoles en la perspectiva d'un estrany en comptes de quedar-te en la teva pròpia bombolleta. Crec que es tracta d'obrir-ho i entrar en la perspectiva, per exemple, del policia. Per dir: «oh, és un poli», però de sobte també entens el seu paper en la nostra societat.



El camió de Rimini Protokoll transformat en un teatre. Foto cortesia de Rimini Protokoll.

GA: En aquest sentit, el dispositiu, transformar un camió en un espai escènic, es va crear per a un espectacle en concret: *Cargo Sofia – X*. Però aleshores es va convertir en alguna cosa que podia ser, tal com has dit al simposi, el vostre propi espai, el camió podia ser l'espai personal de Rimini Protokoll.

HH: Aquest maig vam crear una nova obra amb el camió. Es diu *Do's & Don'ts* i els protagonistes són dos nens que qüestionen la manera com creem normes per a tot. Així doncs, vam fer servir el mateix camió però vam jugar a un joc completament diferent, i hi ha moltes possibilitats per fer-lo servir. Per exemple, traslladar-se a les zones més rurals o circular per un carrer molt, molt a poc a poc, com un escàner...

GA: Per tant, no és únicament l'àmbit urbà, es posa en escena la realitat. Potser això té a veure amb una trama que hi ha al darrere, un guió que guia la teva perspectiva.



El camió de Rimini Protokoll transformat en un teatre. Foto cortesia de Rimini Protokoll.

HH: I tant, es tracta d'una combinació. Amb *Do's & Don'ts* fem servir els ulls d'una criatura per exemple. Per descomptat que recordes com et vas criar a la ciutat i el que cercaves, i quines normes entenes, i com t'ho passaves bé trencant-les i com n'era d'important qüestionar-les i trencar-les!

GA: Vas dir que continuareu fent servir el camió transformat. Ja teniu algunes idees sobre com utilitzar-lo la propera vegada? Quin és el vostre proper projecte?

HH: El viatge a velocitat lenta es troba definitivament a la meua llista. Una de les qualitats d'aquest espai mòbil és poder desplaçar-se fins a algun lloc i realment observar —m'agrada parlar d'insistir en una observació, en una mirada. Realment pots posar-lo gairebé a tot arreu i mirar. Dir: «Sóc aquí per observar i sóc aquí per mirar-ho, i això és un escenari. Hi dono importància, i comparteixo un dia només sent aquí. Com és el ritme d'una ciutat?». Perquè la major part del temps a la ciutat passem de llarg, anem d'A a B i no ens aturem a mirar.

El meu company, en Daniel, està pensant a crear una obra que connecti realment Berlín i Atenes.

GA: Com un viatge per carretera?

HH: Sí, això mateix —tot i que durarà un parell de dies.



interActuar con la arquitectura

Anna HOHLER

anna.hohler@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Anna Hohler es cofundadora de la Compagnie un tour de Suisse, junto a la actriz y directora Hélène Cattin. Desde 2012 lleva a escena e interpreta dos obras a partir de textos de arquitectos, montadas fuera de recintos teatrales en 28 edificios y espacios diferentes. Es licenciada en filosofía de la Universidad de Lausana, además de periodista y crítica de arquitectura.

Resumen

La Compagnie un tour de Suisse nace en el 2012 del encuentro entre la actriz y directora Hélène Cattin y la crítica de arquitectura y de danza Anna Hohler. Su interés compartido por la arquitectura y por un teatro itinerante constituye el marco de su colaboración. Se trata de montar textos de arquitectos en espacios escénicos fuera del recinto teatral, de poner en relación inmediata un determinado lugar de la ciudad con el texto y la acción teatral. Dicho de otra forma: desvelar la arquitectura, el patrimonio y el uso social de un edificio a través de su conversión en escenario. Y, en paralelo, desvelar un determinado pensamiento arquitectónico insertándolo en un escenario real.

La primera obra de la compañía, *Ser un edificio*, basada en escritos de Peter Zumthor, se representó entre 2012 y 2016 en 17 lugares distintos en Suiza, Austria, Francia y España. La segunda creación de las directoras suizas, *La transformación*, está dedicada al arquitecto austriaco Adolf Loos, pionero del Movimiento Moderno, y se estrenó en 2016 en una antigua fábrica de chocolate a las afueras de Lausana. Hoy en día, estas dos obras han sido representadas en más de 28 espacios arquitecturales diferentes: una piscina, una residencia de estudiantes (la de Le Corbusier en París), unas naves industriales abandonadas, un antiguo convento o el Pabellón Mies van der Rohe de Barcelona, entre otros.

Palabras clave: arquitectura, espacio escénico, patrimonio construido, teatro nómada, itinerancia, ciudad, hospitalidad

Anna HOHLER

interActuar con la arquitectura

Un libro se halla en el comienzo de nuestra aventura teatral: *Pensar la arquitectura* de Peter Zumthor (Zumthor, 2010; original 2006). Se trata de una selección de ocho conferencias pronunciadas por el arquitecto suizo en distintas ocasiones de su vida, antes de ser galardonado con el prestigioso Premio Pritzker, en 2009. El carácter oral de estas transcripciones y su manera sencilla y poética de hablar de la arquitectura, al alcance de todos, nos hizo pensar en adaptarlas a la escena. Nos preguntamos: ¿Por qué las obras teatrales no suelen hablar de arquitectura? ¿Por qué el teatro —tan estrechamente ligado al espacio y a la escenografía— no tematiza más a menudo algo que constituye una de las bases de nuestra vida cotidiana, su «receptáculo», según Zumthor, es decir la arquitectura?

A partir de allí, dado que nuestros personajes iban a hablar de arquitectura, ¿cuál iba a ser la escenografía adecuada para acogerlos? Era evidente que no teníamos los recursos para construir un decorado habitable que pudiera rivalizar con un edificio real. Tampoco íbamos a esperar a que nos contratase el Festival de Aviñón para una creación en el Patio de Honor del Palacio de los Papas. Pero, por encima de todo, lo que queríamos decir, con palabras de Peter Zumthor, no podía ilustrarse con un solo ejemplo de arquitectura. Obviamente, para nosotros no se trataba de ejemplificar o de representar las palabras del arquitecto, sino de *presentarlas*, en el sentido de Walter Benjamin (Benjamin, 2012; original 1994). Y eso solo nos lo permitía la arquitectura a escala real.

Un teatro nómada

Así nace en el 2012 el primer espectáculo de la Compagnie un tour de Suisse:¹ *Être un bâtiment - ein Gebäude sein*. Trabajamos sin telón, pero sí con vestuario, un instrumento musical (un piano de cola en miniatura), objetos de atrezzo y un equipo mínimo de iluminación y de sonido. Ensayamos fuera del

1. Ya teníamos previsto actuar en la parte alemana de Suiza (por eso el título bilingüe), pero todavía no sabíamos que dos años más tarde íbamos a estar de gira en Sevilla y Barcelona con una versión en castellano, titulada *Ser un edificio*. <<http://www.cieuntourdesuisse.ch>>

lugar de creación, un café teatro ocupado por otras actividades. Imaginamos el desarrollo del espectáculo en el espacio sin poder experimentarlo y nos instalamos solo unos días antes del estreno en ese pequeño almacén industrial, en la ciudad de Lausana. Acogemos a hasta 60 personas por función y los 150 metros escasos no nos permiten desplazarlas durante el espectáculo para ampliar su campo de visión. Así que para romper la configuración frontal —para permitir que los ojos del espectador den un paseo por el edificio— van a moverse los personajes: actuamos entre el público, nos escapamos por la ventana o subimos una escalera para aprovechar el cielo del anochecer que entra por un tragaluz. Para descubrir la arquitectura del edificio, son los espectadores los que deben darse la vuelta para vernos actuar a su lado o detrás.

Unos meses más tarde, después de otros tres montajes en lugares muy diferentes (una biblioteca, un museo, una fundación de arte), nos confrontamos a una superficie más del triple de grande: actuamos en distintas plantas del Kunsthaus Bregenz, en Austria, un museo de arte contemporáneo diseñado por el mismo Peter Zumthor en los años noventa. Allí sí se mueve el público: el espectáculo empieza en el montacargas, se desarrolla en la segunda planta y termina en la tercera. La majestuosa escalera se integra en el espectáculo, su subida forma parte de la puesta en escena. Queremos que los espectadores no solo escuchen palabras que hablen de arquitectura, de la textura de los materiales o de la forma de la belleza, sino que también puedan sentir o percibir el espacio construido con sus propios sentidos.

Actuar en Bregenz, en este prestigioso edificio del arquitecto del que interpretamos los textos, era una oportunidad única, pero más bien una excepción: no ha sido, ni es nuestro propósito, presentar los textos de un arquitecto en su propia arquitectura, una exigencia que nos limitaría en demasía en el momento de elegir el sitio para la puesta en escena siguiente.

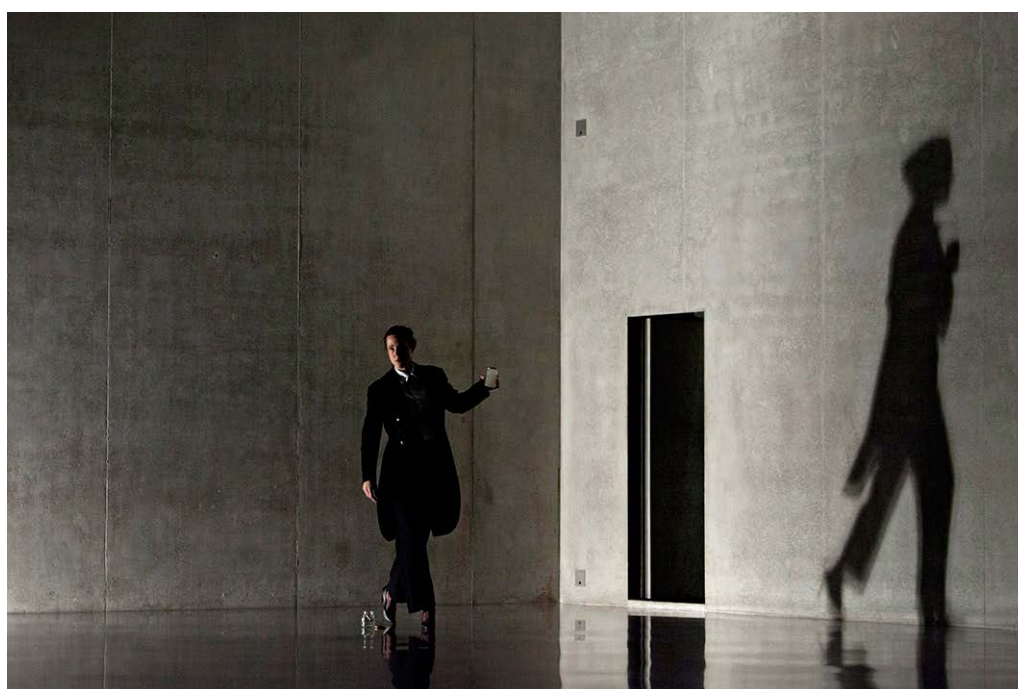


Foto 1. *Ser un edificio*, Kunsthaus Bregenz (Austria), 2012. © Philipp Ottendoerfer.



Foto 2. *Ser un edificio*, Seebad Luzern (Suiza), 2014. © Philipp Ottendoerfer.



Foto 3. *Ser un edificio*, Ancien manège de La Chaux-de-Fonds (Suiza), 2013. © Philipp Ottendoerfer.



Foto 4. *Ser un edificio*, Antiguo convento de Santa María de los Reyes (Sevilla), 2014. © Francesco Della Casa.

Ser nómadas en nuestro caso significa que en siete años y con dos espectáculos —en el 2016 estrenamos la segunda obra de la compañía a partir de textos de Adolf Loos— hemos actuado en 28 sitios diferentes, en tres idiomas (francés, alemán y castellano) y en cuatro países. Son 28 edificios de muy distinto tipo, tamaño y estilo. Hemos actuado por ejemplo en una residencia de estudiantes (la de Le Corbusier en París), una nave de locomotoras, una tienda de muebles, una fundación (la de Mies van der Rohe en Barcelona), una iglesia, un antiguo convento o una piscina...

Esta itinerancia también significa que a cada parada la arquitectura no solo nos propone un nuevo marco, un decorado único para el mismo texto y los mismos personajes, sino que también nos ofrece nuevos recursos



Foto 5. *Ser un edificio*, Pabellón Mies van der Rohe (Barcelona), 2015. © Philipp Ottendoerfer.

dramatúrgicos. Y, en cierto sentido, la misma arquitectura se convierte en el tercer personaje del espectáculo. Pero como la mayoría del público asiste a una sola función, en un solo lugar, no siempre se da cuenta de este potencial. Por ejemplo, un espectador nos preguntó, después de una actuación en una piscina al borde del lago cómo íbamos a poder interpretar la misma obra sin barca y sin lago.

Recuperar la función democrática

Pero hay más: en cada lugar, a cada montaje invitamos al público a acudir a un edificio que normalmente no funciona como teatro. Y este hecho —convocar a una reunión pública en un espacio determinado— siempre tiene un sentido político. Dice el dramaturgo francés Denis Guénoun:

L'acte, politique, de convoquer une représentation peut appeler le public dans une rue, ou un édifice – dans un champ, c'est rare. Dans la rue, c'est un attrouplement : est politique le choix de la place, de l'heure, ainsi que la composition et la forme de l'assemblée. Chacun de ces caractères traduit un rapport très précis à l'organisation de la cité, et formule une sorte de discours par rapport à elle [...]. Dans un édifice, il reste quelque chose de ces déterminations. Le site du bâtiment (banlieue ou vieille ville ?), sa forme et le système de ses fonctions internes, ce qu'il suppose de choix quant à l'heure, la durée, le déroulement des représentations : voilà les premières inscriptions de la politique. L'instance politique qui commande le théâtre, c'est d'abord l'architecture. (Guénoun, 1998: 11).

La instancia política que rige en primer lugar en el teatro es la arquitectura, dice Denis Guénoun. En el caso de nuestro nomadismo, esto quiere decir que a través del lugar escogido para cada representación se le añade necesariamente una nueva capa de significados, significados que van a entrar en resonancia con el texto representado. Antes de seguir hablando de la arquitectura de los edificios teatrales —esto es otro propósito— Denis Guénoun nos sugiere que la elección de cualquier edificio como espacio escénico efímero imprime al espectáculo un tono político: el emplazamiento del edificio en la urbe, su forma y sus funciones traducen un vínculo preciso con la organización urbana, social y política de la ciudad. Además, cada edificio (o su función) impone límites relativos al horario y al desarrollo de la representación: en una biblioteca o en un museo hay que actuar —¡y ensayar!— fuera del horario de apertura, y a veces se debe negociar para obtener el derecho a acceder a una u otra parte del edificio. En Porrentruy por ejemplo, una pequeña ciudad del cantón del Jura, actuamos en una casa señorial del siglo XVI, deshabitada y en obras. Los ciudadanos conocían su existencia pero nunca habían podido entrar. En este caso, muy concreto, la representación teatral permitió abrir el edificio al público durante dos tardes.

A veces la dimensión sociopolítica se hace mucho más sutil. En general, nuestros mejores aliados son los conserjes. Son quienes conocen «su» edificio como nadie, nos prestan una llave, nos dejan ensayar una hora más y están orgullosos de ver transformado el edificio en escenario durante unos días.

Desde la fundación de nuestra compañía, uno de nuestros objetivos es incitar a la gente de una localidad o edificio a redescubrir su patrimonio arquitectónico, y ofrecer a sus habitantes o usuarios una oportunidad para conocerlo mejor. En este sentido, nuestra itinerancia es para nosotros una manera de recuperar la función democrática básica del teatro.

La implicación política del texto

En nuestra segunda obra, la relación con el público se hace aún más estrecha. Interpretamos escritos del arquitecto vienés Adolf Loos (1870-1933) (Loos, 1993; original 1897-1933). Fue pionero del Movimiento Moderno y trató con la vanguardia artística de su época: tenía amistad con Arnold Schönberg, Oskar Kokoschka y Karl Kraus. Loos publicaba casi diariamente artículos y panfletos en la prensa de su tiempo y hasta fundó su propia revista (aunque solo aparecieran dos números). Le gustaba mucho debatir en los cafés y su propia casa estaba siempre abierta a la hora de comer. Nuestro espectáculo —titulado *La transformation (Umbau)* o, en caso de representarlo en castellano, *La transformación*— traduce estas ganas de charlar y de compartir la mesa en una escena en la que invitamos a una parte de los espectadores a sentarse con los dos personajes —las dos actrices encarnamos dos hombres, Adolf Loos y Karl Kraus— y a comer unas cucharadas de cocido.

Además, mientras que las conferencias de Peter Zumthor tratan sobre todo de cuestiones estéticas y del componente filosófico de la noción de habitar, los escritos de Adolf Loos tienen un carácter polémico e incluso político mucho más pronunciado. Este hecho amplifica significativamente la resonancia entre la palabra de las actrices y el espacio o la arquitectura que las rodea. Adolf Loos no duda en apostrofar a la figura del arquitecto autor: sus obras «deshonran el lago», no son como las casas construidas por los



Foto 6. *La transformación*, Johanneskirche Luzern (Suiza), 2018. © Philipp Ottendoerfer.



Foto 7. *La transformación*, Monte Verità, Ascona (Suiza), 2018. © Philipp Ottendoerfer.

campesinos y sus bisabuelos, «tan hermosas como lo son la rosa o el cardo, el caballo o la vaca» (Loos, 1993 (II): 23-24). Tampoco duda en poner en ridículo a las autoridades suizas, que le recriminan no ornamentar suficientemente una garita de portero al borde del lago de Ginebra. Por último, en su fábula *De un pobre hombre rico*, Loos se burla de la desgracia de un cliente, un «pobre rico» víctima del autoritarismo y de la soberbia de su arquitecto. Así, Loos cuestiona constantemente la autoridad del arquitecto como autor, pero también el rol del usuario y su manera de apropiarse la ciudad y sus arquitecturas. Quizás la esencia del espectáculo *La transformación* radica en el mismo cuestionar, en este caso desde el escenario: cuestiona los recursos del teatro, el rol del espectador y su manera de apropiarse el espacio teatral. Es, en definitiva, una invitación a hacer de nuestros edificios y espacios públicos lugares de hospitalidad.



Bibliografía

- BENJAMIN, Walter. *Imágenes que piensan* (textos reunidos de manera póstuma). Título original: *Denkbilder* (1994). Madrid: Abada Editores, 2012.
- GUÉNOUN, Denis. *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*. Belfort: Circé, 1998 (1992).
- LOOS, Adolf. *Escritos I (1897-1909) y II (1910-1932)*. Traducción del alemán de Alberto Estévez, Josep Quetglas y Miquel Vila. Títulos originales: *Ins Leere gesprochen. 1897-1900* (1987), *Trotzdem. 1900-1930* (1988), *Die potemkin'sche Stadt. 1897-1933* (1983). Madrid: El Croquis Editorial, 1993.
- ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Traducción del alemán de Pedro Madrigal. Título original: *Architektur denken* (2006). Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

altres
do-
cu-
men
ts

FFF: The Friendly Face of Fascism. Per una estètica dels dispositius

Roger BERNAT i Roberto FRATINI

Roger Bernat <rb@rogerbernat.info> i Roberto Fratini (CSD)

NOTES BIOGRÁFIQUES:

Roger Bernat és titulat en Art Dramàtic, especialitat Direcció i Dramatúrgia, per l'Institut del Teatre, és autor i ha dirigit espectacles que han estat traduïts i representats en més de 30 països.

Roberto Fratini és dramaturg i professor de Teoria de la Dansa al CSD de Barcelona (Institut del Teatre). Ha estat professor de la Università Statale de Pisa i a L'Aquila. Imparteix *workshops*, classes magistrals i conferències a diverses entitats acadèmiques i teatrals d'arreu. Ha publicat *A Contracuento. La danza y las derivas del narrar* (Ediciones Polígrafa, 2012) i *Filosofía de la danza* (Edicions UB, 2015) amb Magda Polo Pujadas i Bàrbara Raubert.

Resum

Manifest de la companyia teatral The Friendly Face of Fascism creada l'any 2008 per Roger Bernat i altres, on s'elaboren les directrius d'una estètica dels dispositius.

Paraules clau: manifest, mobilització, participació, interactivitat, joc, dispositiu, estètica, públic, fantasmagoria, feixisme

Roger HOHLER i Roberto FRATINI

FFF: The Friendly Face of Fascism.¹ Per una estètica dels dispositius²

FFF comparteix amb la seva època la vocació de tenir la població permanentment mobilitzada. En la «societat de l'espectacle» tots som intèrprets.

FFF no produeix espectacles sinó que dissenya dispositius. El seu públic no està format per observadors motivats. Els operaris ociosos són el públic i els protagonistes.

FFF confon actor i espectador, com confon activitat i passivitat. Els espectadors d'FFF són alhora víctimes i botxins. FFF no pretén ni desdramatitzar el món ni dramatitzar el teatre. FFF és teatre cruel i no catàrtic.

FFF produeix dispositius que serveixen a la interacció. Els usuaris manipulen el dispositiu i el dispositiu manipula els usuaris. Els dispositius d'FFF són doncs artefactes polítics.

FFF no coneix barreres entre escenari i platea, entre públic i privat. No hi ha distinció entre aquells que participen i aquells que, quedant-se al marge, interpreten el rol d'espectadors. Qualsevol racó, físic o mental, serà absorbit per l'artefacte. FFF és teatre *totalitari*.

1. The Friendly Face of Fascism (La cara afable del feixisme) és el nom de la companyia teatral formada per Roger Bernat, Roberto Fratini, Txalo Toloza, Cristóbal Saavedra, Ana Rovira, Marie-Klara González i Helena Febrés. El nom de la companyia l'hi van posar el 2008 Pedro Soler i Roger Bernat. Alguns dels seus espectacles són *Domini Públic* (Teatre Lliure, Barcelona: 2008), *La consagració de la primavera* (Teatro Milagro, Mèxic, 2010), *Please, Continue (Hamlet)* (Théâtre du Grütli, Ginebra, 2011), *Pendent de votació* (Centro Dramático Nacional, Madrid: 2012), *Desplazamiento del Palacio de La Moneda* (STML, Santiago de Xile: 2014), *Numax-Fagor-plus* (Kunsten Festival Des Arts, Brussel·les: 2014), *No se registran conversaciones de interés* (MUCEM, Marsella, 2016-2017) o *The place of the Thing* (Documenta 14, Atenes-Kassel, 2017).

2. Aquest manifest està inspirat en el *Manifiesto Canalla* (La Fura dels Baus, Barcelona: 1983) i en els *10 items of the covenant* (LAIBACH. *Nova Revija* (Ljubljana), 13-14 (1983). Traduït a l'anglès a internet).

Ningú no gaudeix dels dispositius d'FFF. Actuant, l'espectador interpreta com pot la seva emancipació i assumeix perplex el seu rol d'operari. És legitimant les eines de l'emancipació que l'usuari fa desaparèixer la diversió.

FFF reemplaça el gaudi per una forma complexa de goig o *jouissance*, recordant que la *jouissance* és la plenitud viscuda d'una carència substancial. La insatisfacció és al bell mig de l'estètica del dispositiu.

L'espectador d'FFF treballa per produir la seva pròpia imatge. L'espectador d'FFF és un treballador idealista que, com a satisfacció pel seu esforç, rep fragments de la seva ficció política.

L'espectador d'FFF és un treballador que pertany a un sistema. És abusar de l'espectador —*l'excés*— el que atorga al dispositiu una forma —*la Gràcia*. FFF rep de l'espectador un tresor amb l'únic propòsit de malbaratar-lo. FFF és la plusvàlua del sistema, el seu *malbaratament*.

FFF troba la seva forma en la interacció entre dispositiu i usuaris. Com més invisible és el dispositiu, més visible és la interacció. Tanmateix, lluny d'al·ludir a virtuals harmonies «relacionals», FFF considera que l'única bellesa de les relacions és la seva invencible dificultat.

FFF no té llengua pròpia com tampoc no té estil. FFF no expressa la visió d'un individu com tampoc no és fruit d'un territori, d'un paisatge o d'un país. FFF manleva la llengua del poder. FFF és el calc del sistema, és la seva *realització*.

FFF és una tecnologia i s'estén *mitjançant* la tecnologia. Programació, planificació i disseny permeten tant l'autonomia com el control de l'espectador.

FFF promou la mobilització i aconsegueix la inhibició.

FFF promou la interactivitat i aconsegueix la interpassivitat

FFF promou el joc i aconsegueix el tedi.

FFF promou l'explotació i aconsegueix la conspiració.

FFF promou el soroll i aconsegueix el silenci.

FFF conrea multituds i recol·lecta solituds. Són aquestes paradoxes les que permetran la fantasmagoria: el record fictici, l'espectral aparició d'un subjecte col·lectiu que alguna vegada va ser anomenat poble. Aquest espectre és a l'espectador solitari allò que l'espectre del pare fou a Hamlet: una instigació a «fer teatre».

FFF es dirigeix a una multitud immòbil confinada a la butaca —com el treballador al portàtil, l'alumne al pupitre o el malalt al llit— i la convida a fingir.

FFF no comparteix el fantasma de les avantguardes per les que l'espectador és un ésser passiu que ha de ser despertat. FFF desconfia d'un teatre mascle que imagina un públic femella.

FFF tampoc no comparteix la fantasia del *teatre de prosa* on l'espectador compromès va al teatre a confirmar que l'artista també ho és. FFF desconfia d'un teatre que convida a netejar consciències en les salvífiques aigües de la platea. Si almenys el teatre fos l'últim lloc on avorrir-se! Però fins i tot aquesta esperança última, en una societat permanentment mobilitzada, amaga la falsa consciència de qui pretén falsificar el món simplificant el teatre.

FFF conrea la ficció conscient. FFF no representa la multitud sinó que la produeix. *The Friendly Face of Fascism* és el públic fet forma.

Roger Bernat i Roberto Fratini,
Barcelona, a 21 de desembre del 2018.





eng-
lish
ver-
sion

Carles BATLLE. Editor-in-Chief

editorial

English translation, Neil CHARLTON

The main dossier of issue 44 of *Estudis Escènics*, the next volume in the new (digital) era of the journal, focuses on the complexity of relations between **Theatre and City**. The dossier features presentations and papers linked to the symposium (Theatre and City. Pre-existing Scenographies),¹ held at the Institut del Teatre in October 2018, which studied the links between theatre, architecture and society but also reflected on the city's dramaturgical potential.

In contemporary metropolises, theatre architectures either become *actors* of urban transformation or constructions indifferent to the environment. Whatever the case, theatre buildings always adhere to a determined social construct. But not only theatre buildings (understood as architectures originally intended for performance); today, we also have to consider all these spaces *found* – and used as a setting for performative events – that act as revitalising agents of citizen life (and enable us to rediscover the city itself). Therefore, a new framework of meeting is opened between artist and society. This framework almost always changes the traditional role of the spectator, who often comes to have a determining presence in the event.

Looking at the arrangement of all the theatre venues in the city – whether conceived *as such* or used *as such* occasionally – allows us to grasp theatre's structuring capacity.

Grouped within the most architectonic and urban perspective (the relation between the urban fabric, the theatre place and the social construct) are the articles by Ivan Alcázar (Barcelona), Guillem Aloy (Palma de Mallorca), Kyriaki Cristoforidi (Barcelona. Teatre Arnau), Bri Newesely (Berlin) and Daniel Paül (Barcelona). In parallel, Kathrin Golda-Pongratz reflects on the concept of superposition and palimpsest when we talk about semantic *reconstruction* of those urban places that have been used as theatre places. And Oriol Martí looks at the street as a “creative habitat”. Finally, we have

1. On the link <<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposio18>> you can consult the programme, videos of the presentations, and complementary material from the symposium.

some analytical pieces linked to very specific experiences. For example, Elva Araceli González (Madrid. Matadero), Ricard Gàzquez (Barcelona. Community art) or Vincenzo Sansone (Italy. Teatro Potlach).

Outside the dossier, the section “Teoria” contains two articles of interest. One by Constanza Brnčić about the performative practice *Moving Objects* and another by Ivan Garcia about Fabià Puigserver’s relationship with Poland. In the same section, there are two pieces about the “manifest” of the company FFF (The Friendly Face of Fascism), one by Carmen Pedullà and the other by Christina Schmutz. We also publish a new updated version of the manifest in the section “Documents”.

This last section (with different articles not reviewed or indexed) brings together diverse materials (such as manifests, talks, reports, etc.). This year they are provided by Davide Carnevali, Pep Fargas (Lluèrnia), Guillem Aloy (Rimini Protokoll) and Anna Hohler.

We hope, once again, you will find all this of interest.



dos- sier

THEATRE AND CITY.
PRE-EXISTING SCENOGRAPHIES

In the Refuge, the Building and Outdoors. Four Cases of Recycling in Theatre Architecture

Tomás Ivan ALCÁZAR SERRAT

Observatori d'Espais Escènics. UPC-ETSAB
docus24@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Architect and Master's Degree holder in Theory and History of Architecture from ETSAB-Universitat Politècnica de Catalunya. PhD candidate at the ETSAB-UPC. Contributor to the Observatori d'Espais Escènics <www.espaciosescenicos.org>. Writer of the PRAEC - Research Project of Catalan Performing Arts. Contributor to and researcher in several institutions, projects and publications on architectural, cultural and performing arts criticism and research (LiquidDocs, Federació d'Ateneus de Catalunya and DDDarq.cat, among others).

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The article focuses on four cases in the area of Barcelona of arts buildings and facilities with a theatre auditorium, which in the last twenty years have recycled and restored former cultural centres and association and exhibition premises. It aims to provide a first comparative study of them through an analysis that considers the approach in each case to architectonic, urban, heritage, artistic, regulatory and participatory aspects. The analysis makes a first assessment of the degree of complexity that can be achieved through the confluence of the diverse issues, scales and disciplines: from the city to the building, from the building to the stage, from the stage to the rehearsal room and the workshop. Thus, an array of diverse answers is offered to the question of whether this complexity and multidisciplinary coherence can be programmed, planned and implemented or whether it is the result of a fortuitous and exceptional situation.

The research methodology is based on interviews with the agents involved (architects, coordinators, managers and creators), on the fieldwork in the buildings studied, on consulting architectonic projects, and on searching in archives and newspaper libraries the cultural projects and programmes of managing associations and groups. The approach of the research seeks to relate the fields surrounding the original architecture and the projects with the theatre activity and the aesthetic and artistic programme. Out of the relationship between these fields, which takes into account the performative function of architecture, diverse nuances, reinterpretations and limits emerge concerning the issues of obsolescence, restoration, preservation and heritage.

Keywords: theatre architecture, architectural recycling, heritage, restoration, obsolescence, Sala Beckett, L'Artesà, Lleialtat Santsenca, Teatre Lliure

Tomás Ivan ALCÁZAR SERRAT

In the Refuge, the Building and Outdoors. Four Cases of Recycling in Theatre Architecture

Introduction

The buildings analysed have common features: they are in the area of Barcelona, have been the premises of a historical association (cultural centre or cooperative), maintain synergies that can be identified with the contexts (street, neighbourhood and urban area) and had to go through a recycling transformation in a given period of their history. At the time of the intervention the cultural project of the association was redefined, the objectives and the task of the company or group that would manage the new facility were reassessed, and the architecture of the building was recycled and reformed. By doing so, the project strategies of the reform architects were put to the test. These synergies were set against each other and assimilate new paradigms and revisions of architectonic and theatre concepts and issues, such as the symbolism of the theatre building and its permeability with the environment; the representative function of architecture and its tangible development, with the building as a work-in-process; the performing arts in transition, from the illusion and fiction towards the “presentation” and the “scenic realization”; the “decoding” of the creation facilities and their architecture, particularly in cases of intervention in heritage.

In a lecture delivered in 1967, Michel Foucault included theatre (the theatre building) among the heterotopias because he considered it an “other space” and a “counter-site”. As a heterotopia, the theatre would therefore be a space capable “of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible” (Foucault, 1978: 6). Foucault characterises heterotopias by linking them to “slices of time” and, as they are “outside of time”, they would be inaccessible to the “ravages” of time. Thus, heterotopias build and include inside them spaces of illusion and enclosure, and shape a field withdrawn into itself. A place differentiated from and set against its context, in an impermeable relationship or one of codified and ritual access with respect to its environment. But how does this heterotopia vary when the theatre typology gives way to other types of buildings and spaces, which combine

the component of otherness and difference, now with overlapping with the real and the city? When theatres are no longer “just” theatres and become facilities with wider and more varied functions and activities (which combine creation and training along with performances, for example), how is this heterotopic character maintained, or graduated? How does the heterotopia change its function, following Foucault’s discourse, and evolve from denoting a space of illusion and enclosure to denoting a space of intensified “reality” or a space contextualised with the environment? And how, in this change of function, does the architecture of these spaces participate in the process, open them up and make them more permeable to their social and urban context?

Considering the possibility of the parallelism between the architecture work and the theatre work it is necessary to check if this variation of the theatre building as a heterotopia can be related to the change or shift experienced in recent decades by the performing arts. We are referring here to the “performative shift” that, from 1960 and 1970, renewed theatre with proposals that gradually revealed a set of lines of work that placed the theatre performance in the field of the “scenic realization” (Fischer-Lichte [2004], 2011). Theatre, in a postdramatic stage (Lehmann [1999], 2013), transformed and shook the stage and dramaturgy to give it a new way out, now as an expanded and ramified performing art (Sánchez, 2008), while rejecting the “signifying enclosure” (Sánchez, 2007: 282) of the “show” and the space that housed it. These transformations give rise to a question: does the “performative generation of materiality” (Fischer-Lichte [2004], 2011: 155) that characterises this new theatre, have a parallel in the architecture of the buildings that contain these performance spaces? And if so how do architects and other agents that participate in the definition of the new theatre space search and find new forms that allow and promote, if such is the case, the new functions of the building?

Two debates can help widen this issue of the formalisation of architecture for theatre use in relation to the socio-cultural, creative and aesthetic contents. The first deals with the cultural practices and the spaces and conditionings that house them. We are referring to the debate provided by Fabrice Lextrait, as coordinator of the team responsible for searching for, inventorying and analysing the new spaces of creation and culture in France between 2000 and 2002 in the report *Les nouveaux territoires de l’art* (Lextrait, 2004), Lextrait focuses on the *friche* (artistic workshops in industrial spaces in disuse) and on other “informal” spaces for creation, and lists some shortcomings of the traditional institutions and arts centres. He therefore acknowledges the need to promote creative liveliness and cultural innovation as well as the action of “deinstitutionalising, deconstructing, decoding” practices, spaces and organisational charts (Ajuntament de Barcelona, 2008: 9). Adopting this approach, we propose using the four cases studied to see how far this deinstitutionalisation of the facilities, the deconstruction of the architectonic forms and theatre typology, and decoding of the organisational charts of the arts containers have been taken.

The second debate is more limited to the architectonic and theatre space, and was posed by Antoine Vitez (who in 1972 founded the Théâtre des

Quartiers d'Ivry and started the courses at the Ateliers d'Ivry) in 1978 in the article "L'abri ou l'édifice" (Vitez [1978], 2012). In this article Vitez advocates the very wide possibilities and potentialities that the theatre space and theatre building should contain and promote. In contrast, Vitez argues, by intervening in the reform of theatre buildings, architecture and architects often repress and standardise the needs, and fossilise and normalise the spaces: "Finally, there are only two types of theatre: the refuge and the building. In the refuge we can invent spaces of leisure while the building imposes from the outset a *mise-en-scène*" (Vitez [1978], 2012). Vitez's article compares the traditional theatre building ("the building") with another container, which he calls "refuge". The "refuge" would be that pre-existing building, with a different life and function prior to its theatre function, which, arranged, would provide a shelter — without so many constrictions in the forms — to develop wider, freer and more diverse activities. The question we will pose, following this difference proposed by Vitez, concerns the paths that the architecture project for the reform and recycling of spaces for theatre must follow. We will try to detect how architects solve the intervention of architectural recycling to maintain the freedom and availability characteristic of the "refuge" in theatre "buildings".

The Sala Beckett in Poblenu

The Sala Beckett was opened in 1989 in the neighbourhood of Gràcia in Barcelona, and from 2007 it was involved in a judicial process that finally meant it had to find other premises. In 2009 Barcelona City Council assigned it the building of the former Cooperativa Pau i Justícia, in carrer Pere IV in Poblenu, inoperative for several years. It is a street of old, eccentric layout that diverges from Cerdà's grid, in a neighbourhood, Poblenu, that over the years of development of the 22@ district plans has gradually transformed: traces have been erased and factories have been demolished, which has left a landscape with episodes of desolation and with many empty sites waiting for new buildings. In this respect, the residents in carrer Pere IV stated that in 2017 "400 out of the 1,000 premises and sites of the area were empty or abandoned" (CON-FAVC, 2017).

The building of the former Cooperativa Pau i Justícia has two floors and was built in 1924. It housed a shop selling household goods, paint and other products and a grocer's, and on the first floor a café, the theatre and the cooperative school. The tender for architecture projects of 2011 for the reform of the cooperative building and its transformation into the new home of the Sala Beckett was won by the architects Ricardo Flores and Eva Prats. Because of the context of economic crisis and the lack of institutional financial support expected, the move of the Sala Beckett to the building in Poblenu began by stages, and the tender's project was significantly modified, reducing the surface area and the functional programme. After a first phase of partial reform, in summer 2013 activity began in the building with the courses of the Obrador Internacional de Dramatúrgia. In November 2016 the new Sala Beckett was opened.



1. The Sala Beckett in Poblenou during reform work © Adrià Goula.

Flores' and Prats' architectonic project is based on the architectonic concerns also related to key issues in the field of theatre, the performance space and playwriting. For instance, we could link the premises of this reform project to Peter Brook's concern about whether people can exist without a background (Lecat; Todd, 2003: 115-117; trans. 2003), a central issue that is also very present both in Brook's shows and in the Théâtre des Bouffes du Nord in Paris. Brook's reflection on the space for the theatre event questions why new theatres, designed from scratch, are not suitable for his purpose. Always critical of the modern, designed, neutral, conventional and standardised venues, Brook wonders what the context for the human body must be, which is always the centre of attention of the audience in any theatre space. And next he wonders whether in order to be the background of the human body an abstract, neutral space is appropriate or rather a living, "real" background, with found materials, and whether it is better to eliminate the artifice of the scenery both in the performance space and in architecture.

The architects Flores and Prats carefully listened to the ideas and indications of the theatre team, such as the director of the Sala Beckett, Toni Casares: "Usually, big arts facilities tend to give a solemn idea of culture, to make small cathedrals of creation. Please, let's avoid solemnity as much as possible."¹ It is necessary to consider the building itself, respect its sediment, and address it as a refuge capable of continuing to accommodate its ghosts.

The reduction in the budget and the size of the programme meant following an even more austere strategy sensitive to recycling and preservation. The tangible reality of the building in which they intervened had layers and layers of history. And the practice of the architects was already, in fact, favourable to working with the forms and materials found. Thus, the elements of the building were reused, and the architects addressed them with a spirit of *bricoleurs*. Throughout the process and the inactive times, the architects spent months looking at the building and inventorying its elements:

1. Excerpt from an interview (unpublished) by the author with Toni Casares, director of the Sala Beckett. 8 August 2016.



2. Foyer of the Sala Beckett in Poblenou © Adrià Goula.

furniture, woodwork, tiles, ornaments, staircases. In 2012 they documented them exhaustively in a *Projecte de deconstrucció* (Flores; Prats, 2012) but not to preserve them and maintain them intact or recover them and return them to an original, ideal or model state. With the project and the intervention the building was disrupted, many of the textures were exposed, surfaces were stripped and elements relocated. It is as if an explosion had shaken, moved, scattered and displaced them.

In the new Sala Beckett, the standardised and fixed elegance on which it is possible to recognise some of the conventions and elements of the auditorium with a proscenium stage, such as the velvet and the gold elements, the seats and the boxes, the ceremonial staircases and the mirror rooms, the arsenal of items of an architectonic typology that Georges Banu has explained and defined (Banu, 1989) appear in pieces, fragmented, decomposed, spread all over the building, displaced both in their position and meaning. Some of the fields emerge out of the reinterpretation and revision of forms borrowed from architectures of the past: the velvet bench in the corner in the foyer as an echo from the Cinema Skandia by Erik Gunnar Asplund; the proliferation of layers, openings and fragments of the passage-atrium, which recalls Jujol's Teatre Metropol; the remnants and voids in balconies and double spaces that go back to Carlo Scarpa's Casa Balboni; the textures and colours of the walls, inspired by those of the houses in Pompeii... With the old elements handled, the traces revised and emerging, the building's original geometries and fields intensify. Although it is true that, as Antoine Vitez wrote, the "buildings" impose from the outset a *mise-en-scène*, while in the refuges the "invention" of spaces is always easier and more feasible (Vitez [1978], 2012), here the pleats, twists, interstices and recesses, in an intermediate way, have managed to reinvent the forms and enrich a previous geometry through densification and anisotropy, in order to play down the orthogonality of the large original bays.

Both in the theatre and architectonic space, the preservation of the ghosts of the place acted as a spell faced with the risks that besiege the architectures of arts facilities: institutional coldness, the codified asepsis of what



3. The Sala Obrador in the Sala Beckett in Poblenou © Adrià Goula.

is new, the unreal or de-texturised effect of “real virtuality” of the so-called iconic projects. Against these three threads, the architects sought to capture the aura of the building, albeit not in an exercise in nostalgia. In the early months of the new stage, the Sala Beckett hosted some shows full of ghosts that played with memories and variations on the issue of memory, such as *La desaparició de Wendy*, by Josep Maria Benet i Jornet, shattered recollections that combine memory and fantasy; *El lugar donde rezan las putas... o que lo dicho sea*, by José Sanchis Sinisterra, where two Beckettian characters make contact with the underworld and a magic extra-stage where the past is recomposed; or collective projects such as *Fantasmes (Històries de Pau i Justícia)*, by the group Peripècies directed by Sergi Belbel, which documents and dramatises – in a show of disperse scenes, performed in the different spaces of the former cooperative building – the memory of the members of the association Pau i Justícia, its former inhabitants.

It is possible to consider a parallelism between some of the strategies of the project by the architects Flores and Prats – analysis and inventory, DIY and collage, displacement and transformation, decomposition and cohesion – and some dramaturgical strategies and tools of the founder of El Teatro Fronterizo and the Sala Beckett, José Sanchis Sinisterra. Without being a relationship of inspiration, imitation or reference, it is possible to find links and parallelisms between the architectonic strategies of the reform and the literary and dramaturgical resources of the playwright in El Teatro Fronterizo. For instance, in an early stage of his time with El Teatro Fronterizo, Sanchis Sinisterra understood the theatre institution as a “particular form of theatricality”, only one of the many possible, as pointed out in 1977 in the company’s *Plantejaments fundacionals* (Sanchis Sinisterra [1980], 2009). Sanchis Sinisterra sought to “revise and question, through practice, the

components of theatricality, investigate the manifestations in domains other than theatre, in traditions strange to the aesthetic discourse of the prevailing ideology, in bordering areas of art and culture” (Sanchis Sinisterra [1980], 2009). The playwright recovered excerpts of texts, and analysed, selected, worked on, transformed, capsized and recomposed the materials with which he worked. He made the elements of a text explode and, in order not to leave the audience lost, or exposed, he later provided them with cohesion. In relation to this approach, the architects Flores and Prats start every new project — and the new Sala Beckett in Poblenou is no exception — as an opportunity to check the pre-existing architectures, and the potential “architecturality” of the place of the intervention. This attitude opens the door to unexpected results, to unusual forms and spaces, distanced from what the typology and tradition prescribe. Moreover, Sanchis Sinisterra explored the theatricality of the literary texts by working on “narraturgies” (Sanchis Sinisterra, 2012), in plays (such as *Ñaque*) created based on flood materials. Flores and Prats try, in the reform of the cooperative in Poblenou, to bring together, displace and decompose and recombine previous forms, both of the building itself and other places and moments of the history of architecture. In this way, they experiment again with what is old, and open a fold by moving along the borders of arts and authorship.

L'Artesà in El Prat de Llobregat

The demolition of the L'Artesà theatre in El Prat de Llobregat in October 2017, after many years closed and under municipal ownership, was an event worsened by the fact that the Council itself promoted the demolition of the old theatre building to build a new theatre facility while using part of it. And because, according to many residents, everything was poorly done and based on a unilateral approach, against transparency and without citizen participation. Against this institutional decision, the campaign in favour of the reform, rearrangement and recovery of the building as a theatre facility was articulated, over recent years, through the platform “Aturem l'enderroc, Salvem L'Artesà”, which took over previous campaigns: the campaign “Salvem L'Artesà” from 1982 in the publication *Delta* or later campaigns by Els Amics del Prat.

The (planned) disappearance of L'Artesà theatre can be contextualised as another episode in recent local history, the culmination of an expansive, destructive and constructive practice that involves the elimination of heritage and the historical traces in the town and its surrounding areas, the decrease of agricultural land and natural areas, and the development of the Pla Delta. In El Prat de Llobregat, apart from L'Artesà, in recent decades many farmhouses have gradually disappeared (Ramos, 2014) and the list of the vanished or degraded heritage is long. It includes, among other less publicised cases, the slaughterhouse building, designed in 1918 by the architect of the L'Artesà: also an outstanding and interesting building, which had been owned by the Council for many years, in this case as a garage and depot of the municipal cleaning services. The slaughterhouse was demolished to



4. L'Artesà in El Prat de Llobregat in 1919. Fototípia Thomas. Joan Puigmalet collection.

build a solemn and overambitious building, the arts facility *Cèntric*, opened in 2010.

L'Artesà was the most valuable architectonic heritage in El Prat de Llobregat: located in the centre of the 1916 Eixample, it was a Catalan art nouveau building from 1919 by the architect Antoni Pascual i Carretero, which combined different volumes with differentiated roofs. The theatre was the main part, and had minor neighbouring pieces such as the foyer and the bar, which are partially preserved. The original L'Artesà building featured sober brick façades, and the auditorium was covered with enormous ceramic vaults that were a very outstanding example of the “*construcció tibada*” (Martorell, 1910: 119), a typically Catalan structural system, which has gradually extinguished due to the lack of protection and gradual disappearance of so many other historical buildings. Over the previous few years, the Council had carried out the informative (and propagandistic) campaign “L'Artesà de tots”, had leased the building and committed to invest to improve it (which it did not do), promising to unblock the situation of L'Artesà and announcing a participatory process (which was not done). In 2003 it bought the building, and before and after this date it commissioned a series of technical reports (De Solà Morales; Dilmé; Fabré, 2000) and, later, partially listed the building, opening the door to the later drastic and irreversible interventions.

With some conditions that accepted these rules of the game, in 2014 an architecture tender was called, with five finalist projects won by Forgas Arquitectes in partnership with Bosch/Sánchez/Nogués. The proposals show diverse variations on the issue of the solution promoted by the Council concerning the building, as the councillors pointed out in the media (El Prat Ràdio, 2015): remove the main part of the theatre because it did not fit with the type of facility El Prat de Llobregat needs. The tender, instead of respecting and adapting the whole set of volumes, sought a standardised architecture,



5. Auditorium and stage of L'Artesà, which no longer exist © La Riuada.

a larger facility undoubtedly better equipped (Ajuntament del Prat de Llobregat; BISSAP, 2016). The winning proposal was praised by the jury, which considered that it was the one that best suited the functional programme and – despite the disappearance of the volume and the auditorium of the original theatre – the memory of the original building. The project preserves part of the side façades of the auditorium and shows them through a glass gallery arranged on two floors.

From 14 December 2015, the date of the first assembly of the platform “Aturem l’enderroc, Salvem L’Artesà” and the drafting of a manifest, the neighbourhood platform was very active and took the protest to the media, the Council’s plenary sessions, debates and campaigns and the streets, with performative events such as protest parades and dramatisations of the burial of the historical building. The platform called for instance for “paralysing the project, because it involves the demolition of the 1919 building; carrying out reforms so that the state of deterioration does not worsen [...] and, finally, developing a participatory process that decides how this theatre must be in the future in the formal, technical and architectonic aspects and in the management of uses” (Esplugues TV, 2017).

The municipal plenary session of 14 December 2016, which dealt with the “Initial approval of the executive project of L’Artesà theatre” (Ajuntament del Prat de Llobregat, 2016), brought together many of the participants in the process and people against it. That plenary session included, as in the final act of a farce, the arguments of citizen participation, the desires and contradictions of the political representatives, and the frustration of the citizens represented. The session became a protest by many residents (called by “Aturem l’enderroc, Salvem l’Artesà”) against the plans of the Council through banners, shouting



6. Demolition of L'Artesà in El Prat de Llobregat © Aturem l'enderroc, Salvem L'Artesà.

and small acts of passive resistance. Finally, the dissident residents were evicted from the hall, and the plenary session for the approval of the demolition was held in camera. At different times during the plenary session, the Urban Planning Councillor argued that the new facility that would replace L'Artesà had to serve to “place El Prat de Llobregat in the first or second ranks in our country, not further down, in terms of the arts facilities of reference,” and stated that this was “our obsession”. Before closing the session, the Deputy Mayor proclaimed that the government team considered that the project was “very respectful of heritage (Ajuntament del Prat de Llobregat, 2016).

Teatre Lliure

La Lleiàtat emerged in 1892 as a consumer cooperative of essential products formed by a group of workers living in Gràcia, resulting from a split in a weavers cooperative in the neighbourhood (Biosca; Sanromà, 1992). The cooperative was established in a property in today's carrer Montseny, and years after its foundation, after buying the land of its premises, it undertook some work and opened the new building (in 1923) with a project by the architect A. Millás (Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona: AMCB-12001_Q127_F0005651923_0005), followed in subsequent years by a series of reforms in the façade and the interior, which among others added an inner balcony as a gallery over the auditorium on the first floor, which was used as a theatre and dance hall. In the mid-1970s, in a well-known and studied episode, the cooperative found a valid path for its survival, recycling and relay. With the foundation in 1976 of the Teatre Lliure in its premises, the building



7. Work at the Teatre Lliure in Gràcia © Arxiu Teatre Lliure.

became a key centre for the provision of “cultural goods”, a new driver and spreader of culture.²

In the foundational Manifest from 1976 (Burguet et al., 1987: 274-280), the group of the Teatre Lliure sees independent theatre as the value of a “platform of elements” that had enabled certain solid theatre training and the acquisition of the craft by theatre people. The Teatre Lliure group rose to its historical circumstances and, if the audience was for them a central element, the importance of their role consequently had to have an explicit translation in different fields: from the new arrangement of the theatre and performance space to the formation of an association of spectators (which was founded in a later stage, in 1988). The audience was now part both of the life of theatre and the performance: it socially supports it and strengthens it, it enters it spatially, gets closer to the actors, and conceptually becomes a part of it at different levels.

The new theatre space, based on the reform of the old theatre and dance hall of the cooperative, was shaped to enable a new relationship between the audience and the performance. Working with their own hands, as some years earlier the worker members had done with the construction of the original cooperative, and with the aim of achieving this “free space”, the members of the new theatre cooperative arranged the space to enable the theatre they would create: they removed the fixed structure of the front stage but maintained a small stage or existing platform. In the Gràcia theatre, the large wood grid that longitudinally crossed the whole room would at the same time be the functional device and a symbol of this removal of borders in the performance, theatre and architectonic space.

2. Information from an interview by the author with Joaquim Gubern, in the office of the Gràcia association, at the Teatre Lliure in Gràcia, on 18 de July 2012.

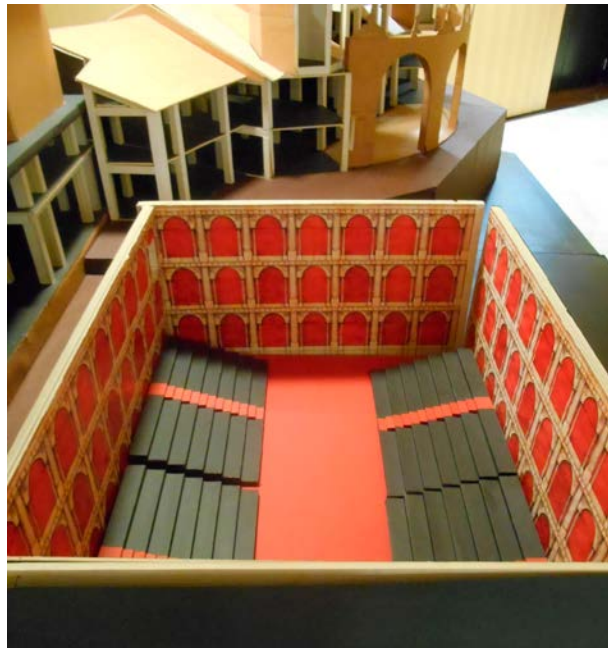


8. Roberto Zucco at the Palau de l'Agricultura, 1993 © Ros Ribas, Teatre Lliure.

The Teatre Lliure aimed to be a stable theatre, and in many aspects it took as a reference the *Piccolo Teatro* in Milan. The training and previous artistic experiences in the performance space of Fabià Puigserver, cornerstone of the group and ideologue of the theatre, are paramount to understanding this reform and also the later project of the second home of the Teatre Lliure at the Palau de l'Agricultura in Montjuïc. Puigserver's training in Poland in the 1950s was of particular importance, as was his contact with artistic proposals that also experimented with the renewal of the performance device and the role and special location of the audience. Poland was the context of pioneering initiatives in this field and appears and reappears intermittently in different periods of the 20th century, for instance in the work of Juliusz Osterwa's Theatre Reduta, in "the theatre architecture" of the architect Jerzy Gurawski, with Kantor's reflexions on the issue of the distance between the stalls and the stage, and in the work of Andrzej Pronaszko with the *Szyrkus*, with theatre proposals without a specific space for the stage, and with spaces that could be arranged with mobile and adjustable platforms.

The "fight against the proscenium stage" (Bueso, 1996: 51) was, as it has been explained on many occasions previously, one of Fabià Puigserver's first tasks, which would give way to later experiments, findings and proposals. Puigserver knew how to focus on and summarise experiences and innovations such as those by Luca Ronconi (the *Orlando Furioso*, from 1969) and Ariane Mnouchkine's Théâtre du Soleil (*1789*, from 1970-1971, a reference for *La Setmana Tràgica*, 1975, at the L'Aliança del Poblenou) (Bueso, 1996: 59) to disrupt the traditional arrangement of the stalls and the stage. As Guillem-Jordi Graells explained,³ Puigserver had already been researching, remodeling and altering the theatre structure for a long time, surpassing the stage,

3. Information from an interview by the author with Guillem-Jordi Graells on 20 September 2012.



9. Model of the auditorium of the Teatre Lliure in Montjuïc © The author.

making the device of the traditional theatre with a proscenium stage more versatile and flexible. In the early seasons of the Teatre Lliure, it accommodated Elizabethan arrangements, boxing rings, multilevel structures, front stages... The versatility of the performance space of the Teatre Lliure could accommodate tradition through experimentation. In previous joint works and projects, the set designer had already put to the test the possibility of the multilevel in platforms on stage, in not strictly theatre spaces (*El retablo de Maese Pedro*, 1966, *Saló del Tinell*), had extended the stage into the stalls (*Tot amb patates*, 1969, *L'Aliança del Poblenou*) or had transformed the theatre's proscenium (intervention at the Teatre Capsa, 1970).

The Palau de l'Agricultura and the Ciutat del Teatre

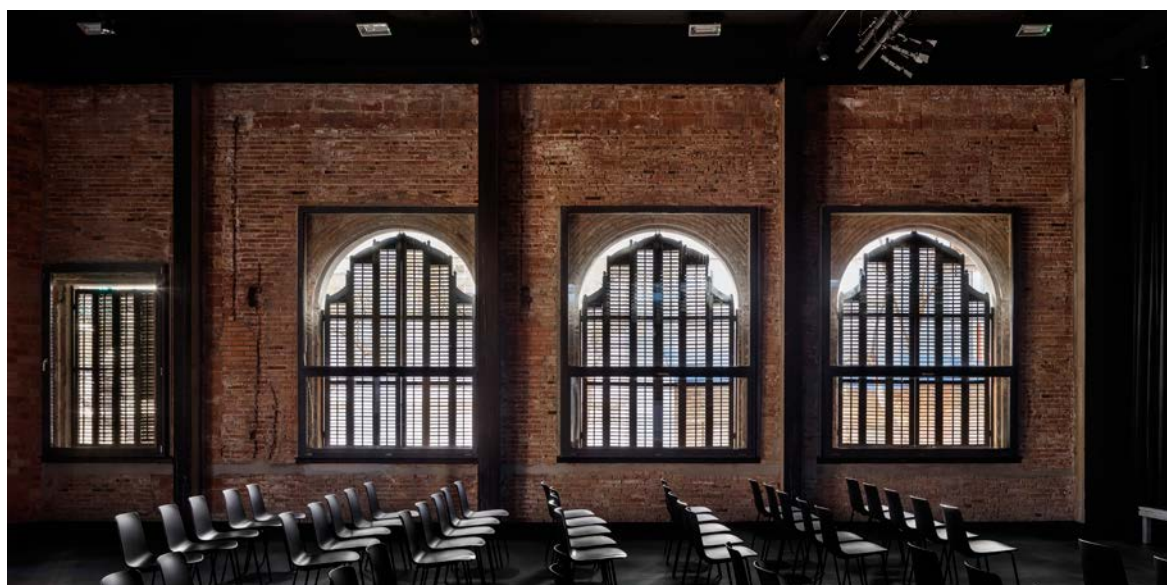
After searching in the late 1980s for new venues, the Palau de l'Agricultura in Montjuïc was reformed as the second home of the Teatre Lliure, in its second stage. Built as a venue for the 1929 International Exposition, in the 1960s the building was used as a flower market, in 1989 it was transferred to the Fundació Teatre Lliure, and in 1991 the preliminary reform project (by Fabià Puigserver and Manuel Núñez Yanowsky) was presented. Although Peter Brook had put on *La tragédie de Carmen* in 1983, exploring the performance possibilities in a “found” space of the neighbouring building, which would re-emerge as Espai Escènic Municipal under the name of Mercat de les Flors, in 1993 the Palau de l'Agricultura, not yet reformed, housed the performance of *Roberto Zucco*, by Bernard-Marie Koltès, directed by Lluís Pasqual and with a performance space by Frederic Amat. The architectonic intervention of the Teatre Lliure at the Palau de l'Agricultura emptied the building from 1929, a mixture of *noucentista* and eclectic styles, “postmodern *avant la lettre*” according to Núñez Yanowsky himself (Serra, 2001), to turn it into a “Frankenstein” building, as the architect defined it with sympathetically (Serra, 2001). A building within another building, with original

skin that sheltered the auditorium made up of historicist references and equipped with new technology.

Opened in 2001, the Teatre Lliure in Montjuïc is a building that, due to its size, performance, needs and capacities meant a change of scale and model for the Teatre Lliure. The Palau was so big that it was about to become the symbolic “town council” of an entire city of the theatre, the Ciutat del Teatre, a complex conceived by the founder of the Teatre Lliure, Lluís Pasqual, as an “independent republic” (Pasqual, 1997: 13). A set of performance and education venues in the former exposition site from 1929, which focused on other thematic areas of the city (Pasqual, 1998: 13), and that sought to articulate and coordinate the programmes and activities of the Teatre Lliure, the Mercat de les Flors and the Institut del Teatre, with a new Edifici Fòrum as a logistics centre and neighbouring venues such as the Teatre Grec and Palau dels Esports. The Ciutat del Teatre did not materialise in the end due to lack of political support and criticisms by diverse sectors. As ambitious as it was controversial, in any case of the Ciutat del Teatre project would have represented for the Teatre Lliure a spectacular and grandiloquent chapter, as well as an unusual end on the long path run since the distant days when as a child Puigserver made “toy theatres” reusing shoeboxes (Roig, 1978).

Lleialtat Santsenca

The Lleialtat Santsenca was founded as a cooperative in 1894, and after being based in several venues in the neighbourhood of Sants, in 1928 the building of the head office at number 31 carrer Olzinelles (Dalmau; Miró, 2010: 201-216) was completed, with a project by the architect Josep Alemany, also responsible for the façade of El Molino at avinguda Paral·lel in Barcelona. A two-floor building, the Lleialtat Santsenca, like other cooperative associations and cultural centres, was divided into two main areas, with the grocer’s, storehouse and bakery on the ground floor, and the theatre auditorium and dance hall, the café, the library, meeting room and gymnasium on the first.



10. Auditorium of the Lleialtat Santsenca © Adrià Goula.

Stages

In a second stage, the building was used for production of nougat on the ground floor while the first floor was occupied by the Bahía dance hall, which became a place of entertainment and celebrations for the successive generations in the neighbourhood. The nougat factory closed in 1991, while the Rainbow disco, which had taken over the Sala Bahía, had been closed some years earlier, in 1988. After years of abandonment, in 2006 the Espai Alliberat per la Cultura occupied the space and turned it into a CSO (Centre Social Okupat) until it was turned out by the police in 2009. Later, the Lleialtat Santsenca building would be reclaimed by a series of associations in the neighbourhood, in a participatory process with the collaboration of the group of architects LaCol.

The historical and tangible study of the building gave way to a proposal of a functional programme (use plan, functional requisites and intervention criteria), the basis for an architecture tender called in 2012 by the Council, which had bought the building.

The participatory process

The architecture project of the new Lleialtat Santsenca is the result of a long, complex and transversal process, undertaken through the plurality of voices and actors that come together. After the eviction, and after some years closed and abandoned, around sixty associations in the neighbourhood called for its reform and use as a neighbourhood facility and they organised themselves around the platform La Lleialtat Santsenca. In this respect, the importance of the presence in the neighbourhood of the association tradition, its cooperative tradition and, even, the squatter movement and social movements is notable.

To specify the programme of uses and design criteria, the group of architects from Sants LaCol was in charge of invigorating, over two years of interviews, surveys and workshops, the participatory process with the associations and residents that had demanded the reopening of the Lleialtat Santsenca, and that would be its users (LaCol). Many of these users maintained a close relationship with the association and with the activities held in the building, such as the Sala Bahía. They were sure that, as the historian and blogger from Sants Agustí Giralt, current coordinator of the Lleialtat Santsenca, wrote “memory is fragile and needs its landscapes, although the experts don’t value them” (Giralt, 2018). The 2011 district plenary session agreed on the recovery of the building and the creation of a monitoring board, and in 2012 the architecture tender was called, with rules drafted by the group LaCol at the request of the Council, won the Harquitectes practice (work document from 2012, referenced in the bibliography).

Prior studies

Part of the studies and academic documents by a member of LaCol, Carles Baiges, who had found in the Lleialtat his final degree project (Baiges, 2014), would serve as a draft document for the later project. After analysing the needs of the associations that would work in the new Lleialtat Santsenca,



11. A space of the Lleialtat Santsenca © The author.

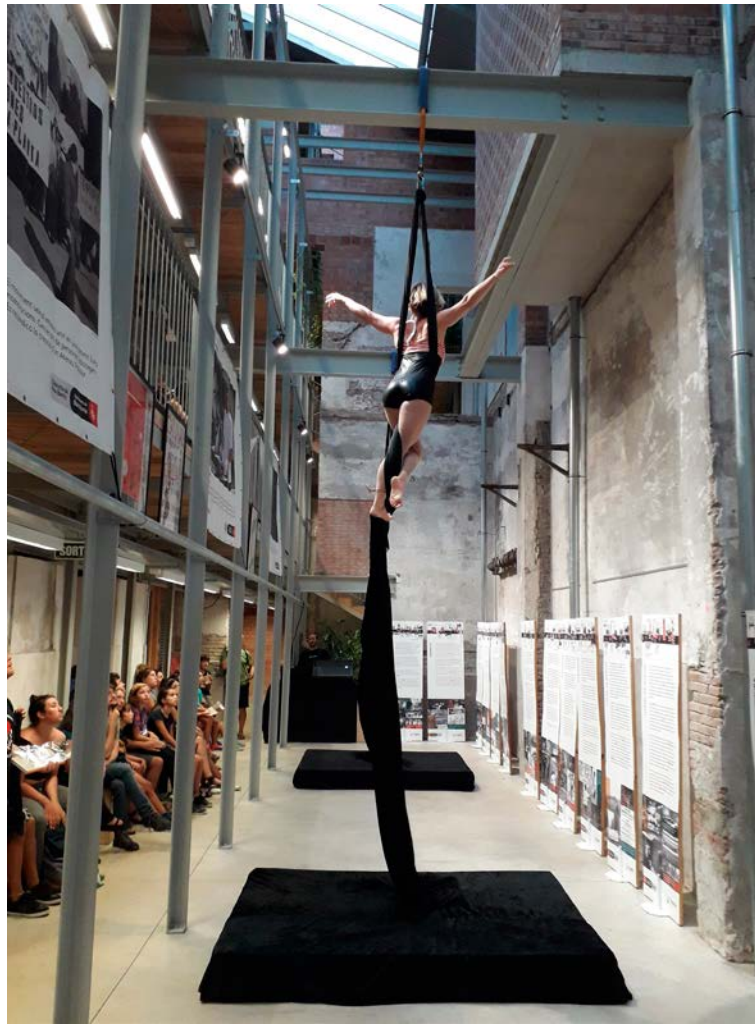
one of the decisions taken at the end of the process was that of not conceiving spaces exclusively for the use of each group.⁴ This was agreed so as to evolve with respect to traditional models of facilities and to find new models different from association centres, social centres or incubators, as the aim was to propose “a new typology of facility that should be a reference for the city, both in terms of its programme, management and use of the venue” (LaCol). Thus, in order to conceive the use and management of the centre, facilities such as the Ateneu l’Harmonia and the Casa Orlandai were taken as references, as were some aspects of the management of the Centre Cívic Cotxeres de Sants.⁵ In contrast to the most usual social and public facilities, an arrangement based on three types of basic spaces was envisaged: a set of communal and shared spaces and services (management, meeting and assembly, bar, kitchen, shop...), other spaces with a flexible organisation, which depending on the time would be used by one group or another, and other spaces more defined for specific uses.

The tender’s proposal

The “strategy of occupation” proposed by Harquitectes, which they summarised in the tender as “Deixar sortir abans d’entrar”, is based on the cleaning and rearrangement of a long hall in order to open and put it at the service of the spaces of activity. Harquitectes’ proposal, which was called “L’hora del pati” (Harquitectes, 2012), has as a central element the opening of an atrium, courtyard or covered inner street, with bioclimatic air conditioning and heating. The reference to the Teatro Oficina, the project by the architect

4. Information from an interview by the author with the architect Xavier Ros, from Harquitectes, on 18 December 2015.

5. Information from an interview by the author with the coordinator of the Lleialtat Santsenca, Agustí Giral, on 29 March 2018.



12. Performance in the atrium of the Lleialtat Santsenca © The author.

Lina Bo Bardi (and Edson Elito) in São Paulo from 1984 based on scaffolding in a high, long and narrow bay, is clear. A pragmatic and functional project, whose foundation is a unique resounding gesture.

Continuing with the tender's project, in the room on the first floor, where in the past there was the dance hall, Harquitectes' proposal involved placing a series of curtains for different uses, apart from surrounding mobile elements to adapt it acoustically, thermally and for fire protection, and that would avoid the use of not very flexible coating systems. The performance activity, or of any other kind, does not limit itself to this field, because any activity (workshop, debate, presentation, performance...) can take place in different parts of the building: in the atrium, in the distribution of the multipurpose spaces on floors 0 and 1, in the room-workshop at the rear block (with wooden flooring for the rehearsals), in another balcony-platform field at two levels, in the rear section... (Harquitectes, 2012).

A later version of the intervention pursued several objectives. They were strategic objectives based on reversing the idea of obsolescence (reuse is prioritised), on expanding the notion of restoration (without orthodoxy: what is useless is to be demolished) and making the scope of recycling (of the structure of the building, the tangible reality, the typology of facility) extensible.

These objectives sought, in the first place, the reuse and selective demolition of parts of the existing building, resulting in the old and new sections of walls coexisting alongside the current building, in a patchwork of stages, materials, colours and textures. The façade was fixed, preserved without being polished, and bears the patina that time has gradually left on it. The sustainability and contextualisation that seek out (visual, volumetric) relationships with the environment were some of the remaining objectives of the project.

As happens with the area of the atrium, which works to rearrange, serve and provide air conditioning and heating to the surrounding spaces, the roof (with metal beams and a substructure of polycarbonate and transparent polycarbonate sheets) is a fundamental part of the project because it arranges everything and gives meaning to the whole by operating the air conditioning and heating system that will make each part habitable depending on use. The roof covers the volume of the original building: it acts as an umbrella-shelter and makes it habitable through technology. It therefore completes the atrium (the new empty space, like a wedge that sets out and arranges the whole) and the perimeter walls that fix its layers, textures, stages of the past in a list of elements, fields and devices that embrace and encompass the pre-existing building while establishing themselves and growing inside it. The new facility is a generator of activities, an open and expectant space, and urban enclave and a spring of memory, thereby including, almost simultaneously, both symbolically and materially, the future and past bound to the present.

Model, Architecture, City

As theatre buildings, as types of arts facilities with a performance activity, the four cases addressed firstly exemplify different degrees of the “heterotopic” condition, according to Michel Foucault’s definition of “heterotopia” (Foucault [1967], 1984). This variability of theatre as heterotopia is found in the four cases in the differences in the expansion of the type of activity carried out there. The dispersion of the activity in the buildings is now done in different types of spaces and venues, and not only in the auditorium and on the stage. And the physical permeability of the building-container, through more mediating spaces and more accessible perimeters, of permeable foyers with the new heterogeneous functions and open uses, promotes and accompanies a conceptual and functional permeability. Both the architectures and the types of performances and events taking place there and the organisation of the facilities and their relationship with the environments maintain and follow new different, more flexible and open dynamics (in the cases of the Lleialtat Santsenca and the Sala Beckett in Poblenou) and more in keeping with those of the theatre building and the model of traditional or conventional facility (in the cases of the Teatre Lliure in Montjuïc and the new L’Artesà in El Prat de Llobregat). The first two cases maintain intact the potentialities of the “refuge” according to Antoine Vitez’s definition while the second two form part of the typology of the theatre “building” despite the demolition and “reconstruction” of the original theatre, in the case of L’Artesà.

If we look at the architectonic approach to the theatre auditoria in each of the buildings studied, we find different approaches, strategies, goals and results, ranging from the space emerged *ex novo* to the recycling of prior spaces. In the first section we place the auditorium of the second Teatre Lliure in Montjuïc and that of the new L'Artesà, which, although they are new venues in buildings that exploit old structures with new architectures, it is worth saying that they also invoke the appearance of the forms of the past: the Teatre Farnese, in Parma, in the Teatre Lliure in Montjuïc, and the original auditorium of L'Artesà, in El Prat de Llobregat. These auditoria are located in buildings that have emerged from two models: in the case of the Teatre Lliure from a scale model, made by Fabià Puigserver himself, imagining a space that can be many spaces. In the case of El Prat de Llobregat, the new theatre and its auditorium have emerged out of the model adopted by the functional plan of the tender following the guidelines of the regulations and indicators of the PECCat or the SPEEM, the documents that prescribe standardised performance facilities, with variations according to the demographic statistics and characteristics and the regulations or guidelines that establish the “needs” of each town.

In the cases of the Sala Beckett and the Lleialtat Santsenca, the architectonic intervention in the building would fit within the heterodox classification of the so-called “grafting architecture” (Torrents et al., 2014: 13). In these two cases, with reference to the strict theatre space of the building, the projects are based not only on maintaining the auditorium but on unfolding and expanding it in satellite spaces that blur the attributes of the front stage. The Sala Beckett resolves the question by denying the dilemma between the old and the new. It maintains the original auditorium on the first floor (the Sala Obrador, which preserves the proscenium and the backdrop with the irregular and accumulated patinas of old paints and textures), builds another one (the Sala Beckett, the main auditorium on the ground floor, which is the black box) and still offers a third space of less defined use (the former café on the first floor, a room for rehearsals and events). The Lleialtat Santsenca preserves the former dance hall (of the Sala Bahía), which it equips with a simple system of moveable curtains, platform and chairs, and offers another big auditorium on the ground floor (for assemblies, lectures...), and yet another space in the atrium-theatre scaffolding (for performances, exhibitions...), apart from those for rehearsals. In other words, the potential performance spaces are scattered throughout the building.

In terms of the model of facilities and organisational structure, the Teatre Lliure makes a gradual change according to each stage, from the cooperative in the early years to the Foundation in the 1980s, with an organisation of public theatre under private management, marked by cyclical crises probably also because of the growth and mutation of the model, and of a (second) building with very high maintenance requirements. It is worth pointing out that, at a different time in their history, the four theatres addressed have become part of the list of public and municipal facilities, although the models that have embraced and invigorated them have been different. The Sala Beckett has joined the programme of Art Factories of Barcelona, in a case

with some similarities with the Espai Brossa in La Seca (the current Escenari Joan Brossa) or the Nau Ivanow, all of them performance and arts venues with a significant prior trajectory, of a subsidised private character. As mentioned, after being a cooperative, a disco and a squat, in a fourth stage of life the Lleialtat Santsenca has managed to work following its own model as a public yet autonomous centre, of co-management between associations. And L'Artesà has evolved from being owned by a private company to being under the municipal umbrella, and in both stages the residents in the neighbourhood are relegated in key decisions, which corresponded to the members in the first stage, and that, in the second, were unilaterally made by the Council.

In terms of urban planning, of the urban situation in relation with the neighbouring roads and nodes, the Teatre Lliure in Montjuïc is in an eccentric situation but close to the theatre area of El Paral·lel. Nevertheless, and despite its closeness with the adjacent performance and education facilities, it is an isolated theatre, with effective synergy with the neighbourhood and the context because of its eccentric location in the city, the dissolution of the project of the Ciutat del Teatre, which might have linked the complex and the urban layout but above all because of its volume and its functioning as a closed “palace”. Both the Sala Beckett (in its second home in Poblenou) and the Lleialtat Santsenca, because of the type of activity and location, have apparently managed (to date) good integration into the neighbourhood. The former thanks to the active proximity of the Institut Quatre Cantons (which is next door) and the closeness with the Centre Cívic Can Felipa. Also because of the great success of its bar (for which in the architecture project there was a plan to open a fourth stage for cabaret), and because of its activity of playwriting workshops and courses keeps the building open all day long, in contrast to most theatres in the city that have much more limited opening and activity times. This also explains why the Sala Beckett can become one of the pillars from which to continue the recovery of the so-called Eix Pere IV. Similarly, the Lleialtat Santsenca also has long opening times, is close to other nodes of activity (such as Les Cotxeres de Sants and Can Batlló) and is a completely permeable centre, with a changing, dynamic and ongoing programme of activities. And L'Artesà? Its theatre inactivity over the years has relegated it to the function of a bar with garden (albeit very popular). We can add, as a suspicion pending confirmation, that the opening of the new theatre might involve, in the near future, the closing of other emblematic venues in El Prat de Llobrehat, such as the Teatre Modern (the current municipal theatre in plaça de la Vila) or the attic of the Torre Muntadas (current home of Teatre Kaddish). There is the risk, faced with the brand new theatre facility, that these venues are considered “redundant”, too old and small, inappropriate and poorly equipped, unnecessary. And, in a fatal fluke, they disappear off the map (as has happened with the original L'Artesà), with a significant loss of heritage diversity and artistic complexity for the city and its residents.



Bibliographical references

- AJUNTAMENT DE BARCELONA. *Jornada: Fàbriques per a la creació. Laboratoris culturals a les ciutats. Crònica* [online] (2008) <<https://bit.ly/2rVz5gJ>> [Last accessed: 2 September 2018].
- AJUNTAMENT DEL PRAT DE LLOBREGAT. “*Elprat.tv Ple municipal. 12 desembre 2016*” [online] (2016) <http://elprat.tv/2016/12/21/pleno_total_14-12-16/> [Last accessed: 2 October 2018].
- AJUNTAMENT DEL PRAT DE LLOBREGAT; BISSAP. *El Prat del Llobregat. Sistema local d'arts escèniques i música. Proposta d'eixos estratègics. v.1 Punt 3.6. Millorar les infraestructures escèniques i musicals. Mesures.* [online] (2016) <<https://bit.ly/35tvEMJ>> [Last accessed: 1 September 2018].
- BANU, Georges. *Le rouge et or*. Paris: Flammarion, 1989.
- BIOSCA, Genona; SANROMÀ, Joan. *Cooperativa Obrera La Lealtad. 1892-1992*. Vila de Gràcia: Cooperativa Obrera La Lealtad, 1992.
- BUESO, Antoni. “Espais per al teatre: la recerca d'un nou model de relació entre espectacle i públic”. In: BUESO, Antoni; GRAELLS, Guillem-Jordi. *Fabià Puigserver*. Barcelona: Diputació de Barcelona: Fundació Teatre Lliure: Institut del Teatre: Associació d'Espectadors del Teatre Lliure, 1996, pp. 51-67.
- BURGUET, Francesc [et al.]. *Teatre Lliure 1976-1987*. Barcelona: Diputació de Barcelona - Edicions Teatre Lliure - Publicacions de l'Institut del Teatre, 1987.
- CONFEDERACIÓ D'ASSOCIACIONS VEÏNALS DE CATALUNYA (CON-FAVC). *El meu barri, el meu veïnat. Comunicat de premsa amb les 20 propostes del Poblenou per a la reactivació de l'Eix Pere IV*. [online] (January 2017) <<https://bit.ly/2EnF5RY>> [Last accessed: 2 August 2018].
- DALMAU, Marc; MIRÓ, Ivan. *Les cooperatives obreres de Sants. Autogestió proletària en un barri de Barcelona (1870-1939)*. Barcelona: La Ciutat Invisible Edicions, 2010.
- EL PRAT RÀDIO. *Història, el projecte guanyador pel nou Teatre de L'Artesà*. [online] (15 December 2015) <<https://bit.ly/2RYRWIL>> [Last accessed: 5 September 2018].
- ESPLUGUES TV. *ETV: Informatiu Comarcal* [online] (17 January 2017) <<http://etv.xiptv.cat/informatiu-comarcal/capitol/17-gener-2017>> [Last accessed: 10 June 2018].
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Translated by D. González Martín and D. Martínez Perucha. Madrid: Abada [2004], 2011.
- FLORES, Ricardo; PRATS, Eva. *Projecte bàsic de la Nova Sala Beckett. Projecte de deconstrucció*. In-house document (unpublished). Barcelona: Arxiu Flores and Prats Arquitectes, 2012.
- FOUCAULT, Michel. “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”. *Architecture / Mouvement/ Continuité*, October, pp. 3-9.
- GIRALT, Agustí. *Enderroc d'un altre tros de la memòria de Sants* [online] (April 2018) <<https://laburxa.org/2018/04/enderroc-dun-altre-tros-de-la-memoria-de-sants/>> [Last accessed: 2 September 2018].
- HARQUITECTES. *Hora del Pati*. Panel of the tender for the reform of the Lleialtat Santsenca. In-house document (unpublished), 2012.
- *Projectes Centre Cívic Lleialtat Santsenca. 1214* [online] <<https://bit.ly/2swKvHO>> [Last accessed: 5 July 2018].
- LACOL. *Projectes. Estudis previs de La Lleialtat Santsenca* [online] <<http://www.lacol.coop/projectes/estudis-previs-lleialtat-santsenca/>> [Last accessed: 5 July 2018].

- LECAT, Jean-Guy; TODD, Andrew. *El círculo abierto: Los entornos teatrales de Peter Brook*. Translated by Isabel Ferrer Marrades. Barcelona: Alba, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro postdramático*. Translated by Diana González and Javier Fuentes Feo. Murcia: CENDEAC [1999], 2013.
- LEXTRAIT, Fabrice. “Les nouveaux territoires de l’art”. *Culture @ Musées* (Avignon: Actes Sud-Université d’Avignon), No. 4 (2004), pp. 5-102. Also available online at: <https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2004_num_4_1_1206> [Last accessed: 4 June 2018].
- MARTORELL, Jeroni. “Estructuras de ladrillo y hierro atirantado en la Arquitectura catalana moderna”. *Anuario 1910*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1910, pp. 119-146.
- PASQUAL, Lluís. *Un projecte de Ciutat del Teatre*. Manuscrit. Barcelona, 1997.
- *Projecte Ciutat del Teatre: document tècnic de discussió per a ús intern*. Barcelona, 1998.
- RAMOS, Jordi. *Història i curiositats de les masies del Prat*. El Prat de Llobregat: Rúbrica, 2014.
- ROIG, Montserrat. *Personatges. Entrevista a Fabià Puigserver* [online] (19 January 1978) <<https://bit.ly/2sC2xIU>> [Last accessed: 1 September 2018].
- SALVEM L’ARTESÀ. *Cronograma* [online] (2016) <<https://bit.ly/2PuRJVC>> [Last accessed: 3 September 2018].
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007.
- SANCHIS SINISTERRA, José. “El Teatro Fronterizo. Planteamientos”. *Revista Primer Acto*, No. 186 (October-November 1980), p. 96. Reproduced in CASARES, Toni (Ed.); MOLNER, Eduard. “Manifest: 1977. El Teatro Fronterizo. Plantejaments fundacionals”. In: *Sala Beckett: 20 anys*. Tarragona: Arola, 2009, p. 9.
- *Narraturgia: dramaturgia de textos narratius*. Mexico City: Paso de Gato; Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2012.
- SERRA, Catalina. “L’edifici ‘Frankenstein’”. *El País-Quadern Catalunya* (15 November 2001), p. 4.
- SOLÀ MORALES, Ignasi De [et al.]. *Estudi previ del centre cultural L’Artesà a El Prat de Llobregat*. Unpublished document. Barcelona / El Prat de Llobregat: Arxiu de l’Ajuntament del Prat de Llobregat, 2000.
- TORRENTS, Josep [et al.]. *Grafting architecture: Catalonia at Venice*. Barcelona: Institut Ramon Llull, 2014.
- VITEZ, Antoine. “El refugio o el edificio” [online]. Translated by Ivan Alcázar and Fadwa Trabelsi. *Telonde fondo, revista de teoría y crítica teatral*. “Estudios sobre el espacio”, No. 16 (December 2012) <<https://bit.ly/2M2g4jQ>> [Last accessed: 1 September 2018].

Theatre and Architecture in Palma

Guillem ALOY

guillem.aloy@upc.edu

BIOGRAPHICAL NOTE: Guillem Aloy is an architect, researcher and PhD candidate in Theory and History of Architecture at UPC-ETSAB with the thesis: *Atles d'arquitectura teatral a Mallorca. Territori, arquitectura i espai escènic* (Atlas of Theatre Architecture in Mallorca. Territory, Architecture and Performance Space), supervised by Antoni Ramon and Joan Mas i Vives. He received the Ciutat de Palma Research Award 2017 and the Institut d'Estudis Catalans scholarship 2018.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The study of the place of theatre in Palma is research that shows its existing, closed and vanished venues throughout the history of the city. It is a preliminary and ongoing inventory covering 98 performance spaces, some deliberately ostentatious but most modest. A typological system of leisure and culture that raises a series of questions: Why were they built? Who are their agents and what is the nature of their architecture? What is the place of theatre in Palma?

In this historical and urban journey, the study of the space of theatre becomes a means to interpret the relationship of architecture with culture over the centuries. Beyond its architectonic structure, we have started from the theatrical and performance event, with a broad approach, to select and define the theatre venues in which architecture and scenography are seen as the meeting point, at the same time and in the same place, of actors and audience.

Keywords: theatre mapping, typology, theatre architecture, history, urban planning, architecture, performance space, Palma, Mallorca

Guillem ALOY

Theatre and Architecture in Palma

City, Architecture and Performance Space

The evolution of the theatre map of a city parallels its history, in which theatre has seemed to sense growth and urban transformations by adapting the architecture of the performance spaces to the cultural and social representations of each period. Thus, looking at the chronology of theatres located in the urban layout of Barcelona it is possible to establish a route that reveals the urbanising capacity of theatre in the modern city (Ramon, 2011: 52-57). Often, and specifically in the case of Barcelona, we can see how the construction of auditoria anticipated urban development well into the 20th century, when theatre, as a popular show and social function, declined (Ramon; Aloy, 2012).

Theatre, seen from a broad approach and beyond its architectonic structure, has determined the choice of performance spaces inventoried in this study. The place of theatre is broad and ephemeral by definition; it moves halfway between architecture, theatre, music, the visual arts and scenography. The “mise-en-scène” creates a framework for social events and the performance space can become a means to understand the relationship of society with culture and leisure, which embraces events of both high and popular culture. Scenography and the performance space act as the mediating element between culture, performance and its reception by the audience (Pestellini, 2015).

Throughout history, in Palma the design of performance spaces has evolved in parallel to social changes. The performances at the Teatre Principal (Pons, 1955 and Pascual [coord.], 2007), with opera productions for the Palma bourgeoisie; in the cafés providing musical entertainment (Mas i Vives, 1986), with popular performances of zarzuelas; in the headquarters of associations, be it Republican, Catholic, workers, and so on (Santana, 2002); early 20th century private initiatives, such as the Teatre Líric and the Teatre Balea; continuing in the second half of the 20th century with the tourism boom of the island and the auditorium Tito’s overlooking the promenade, known as Passeig Marítim (Quetglas, 1989), designed by Josep Maria Sostres,

can be understood as expressions of social patterns and of both the cultural and architectonic evolution of the city.

Theatre architecture in Palma has also been defined by specific urban and architectonic features. The Teatre Principal was located between the high city and the low city and above the torrent. However, the Auditorium and Tito's, in the new Passeig Marítim of Palma, were located on land reclaimed from the sea, with an architecture, in the case of Tito's, influenced and affected by this environment. However, we have also been able to identify other patterns, such as the lack of theatres in the area of the Eixample, perhaps because the working rather than wealthy classes went to live in this new area of the city beyond the defence walls, with quite a significant exception: La Casa del Poble, the theatre for the workers' associations paid for by Joan March Ordinas (Quetglas, 2015).

The study of the place of theatre in Palma is research that shows its existing, closed and vanished venues throughout the history of the city. It is a preliminary and ongoing inventory covering 98 performance spaces, some deliberately ostentatious but most modest. A typological system of leisure and culture that raises a series of questions: Why were they built? Who are their agents and what is the nature of their architecture? What is the place of theatre in Palma?

When this inventory is transformed into a timeline, we can see that a large number of theatres were opened in the early 20th century, a real theatre boom in Palma and on the island. More than artistic, there could have been another motive for the proliferation of theatres in early 20th century Mallorca, and this might be the vitality of the associations. The social and political aspect explains the boom in the construction of theatre venues in Mallorca.



The circle as a primary and informal performance space. Can Ros, Felanitx, 1917. Pere Xamena collection, Antoni Ramis collection, Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca (ASIM).

Atles d'arquitectura teatral a Mallorca. Ciutat, arquitectura i espai escènic (Atlas of Theatre Architecture in Mallorca. Territory, Architecture and Performance Space) is a research project that studies the place of theatre in Mallorca in three acts or approaches on different scales. In a first act, we start from the hypothesis that the location of theatres in the city is not only the result of chance but can follow urban patterns. Theatres are studied as buildings that are not isolated from their context and as a topological system of leisure and culture within their urban location.

In this part of the study, a path through history is described in a sequence of theatre maps of the city of Palma. This theatre mapping is structured according to periods in which there is a conjunction between theatre activity, the construction of theatres, and urban and territorial development. Therefore, in its definition both the events of the history of theatre in Mallorca and those of the urban history of Palma are taken into account.

In a second act the architecture of the building that houses performing, cultural and social manifestations is studied. Both the venues that accommodate performances of what we could call high culture and popular culture are inventoried. The result is a piece of research on architecture in Mallorca, unseen in its field and with the aim of contributing to the study of the built heritage on the island. A heritage that in some cases still survives and in others has vanished or is under threat. Theatre or para-theatre manifestations, such as festivals, processions or cavalcades, are therefore not included; although they would be important indicators to assess the presence of the theatre event in citizen life, they are not when studying the role of theatres in the urban growth of the city.

More broadly, this is research into the architecture of the performance space and its paradoxical definition: it can be any imaginable space except the space that it actually is (Cousin, 2013); because if it were, theatre would stop being theatre. Since the early 17th century and throughout the 19th century, theatre had a clear spatial configuration, both architectural and scenographic: the model known as Italian style theatre. But although this has been the best-known type of performance space, it was not the only one in 19th century Mallorca. Well into the 20th century, the constant tension between the audience and the stage, as well as the changes in the social habits of theatre, also gradually transformed the theatre building and led to venues with new relationships between the production and the audience.

One of the possible definitions of performance space could be that of *temple* and *limit*, as Eugeni Trias points out: “Todo templo es una demarcación: un recorte mediante el cual se deslinda un espacio despejado al que se asigna carácter sagrado” (Trias, 2000). It is a limited space, a “space other” of reality, in the same sense as Le Corbusier’s *boîte-à-miracles*:

Le véritable constructeur, l'architecte, peut concevoir les bâtiments qui vous seront le plus utiles, car il possède au plus haut degré la connaissance des volumes.

Il peut, en fait créer une boîte magique renferment tout ce que vous pouvez désirer. Dès l'entrée en jeu de la “Boîte à Miracles” scène et acteurs se

matérialisent; la “Boîte à Miracles” est un cube; avec elle sont données toutes choses nécessaires à la fabrication des miracles, lévitation, manipulation, distraction, etc.

L'intérieur du cube est vide, mais votre esprit inventif le remplira de tous vos rêves, dans la manière des représentations de la vieille “comedia dell'arte” (Le Corbusier, 1965: 170).

Therefore, the theatre space could be an empty space, as Peter Brook described: “I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged” (Brook, 1968: 9). Even so, it is a place full of meaning for theatre, as Louis Jouvet described: “Seul, à mon sens, l'édifice dramatique peut donner une idée du théâtre, seul l'édifice peut permettre de méditer, d'apprendre et de comprendre ce qu'est le théâtre à partir de ce goût, de cette particularité essentielle à tout individu, quelle que soit l'époque ou la civilisation à laquelle il appartient” (Jouvet, 1950: 10).

In the theatre we can read borders or boundaries that, in fact, define and delimit it. Some of these limits are spatial, such as in a painting or a building, and others are temporal, like the end of a musical performance. Throughout the 20th century, the role of the avant-gardes could be understood as an impulse to avoid a limit and set it against the other.

Michel Foucault, in the lecture “Des espaces autres” in 1967, published in Spanish as “Espacios otros: utopías y heterotopías” (Foucault, 1967: 5-9; trans. 1978), defines the spatial concept of heterotopia, which he associates with the strange quality that some spaces have to “disipar la realidad con la única fuerza de la ilusión.” Heterotopias, unlike utopias, which are spaces without place, are spaces that can evoke more than one space in themselves. In this lecture, Foucault identified several heterotopias: the cemetery and the theatre, the museum and the bookstore, the brothel and the colony, the Arab hammams and the Scandinavian saunas.

But the space of theatre can also be understood as a refuge. In the article “L'abri ou l'édifice”, Antoine Vitez understood the dual status that theatre architecture can take on, whether a more or less monumental building and eloquent sign that seeks to stand out, “parfaits outils techniques” (Vitez, 1978), or a refuge that shelters theatre activity. Vitez, director, actor and pedagogue of French theatre, then working in an former barn in the town of Ivry, reviewing the experience of the architectural intervention in that space, confessed: “Si j'avais été plus lucide, plus attentif, plus intelligent (au sens propre), j'aurais demandé un aménagement minimal de la grange. A la place de la transformation en un joli théâtre, j'aurais imposé l'utilisation brute.” Vitez regretted: “Nous normalisons un lieu qui avait un intérêt en soi. Nous avions un abri, nous élevons un édifice. Le distingue à son importance. Finalement, il n'y a que deux types de théâtre, l'abri et l'édifice. Dans l'abri on peut s'inventer des espaces loïsibles, tandis que l'édifice impose d'emblée une mise en scène.” It is not by chance that this text appeared in the monographic issue on “Les lieux du spectacle”, which Christian Dupavillon prepared for the journal *L'architecture d'aujourd'hui* (Dupavillon, 1978).

In 1999, Hans-Thies Lehmann introduced a new reading of the performance space by differentiating the dramatic, and therefore symbolic, space — i.e., the space of traditional theatre — from the post-dramatic space, which is the performance space where the most important is not the message, the text, but the shared, lived, experience. The post-dramatic space would be the space where the distance between performance and actor is reduced to a minimum: “to such extent that the physical and physiological proximity (breath, sweat, panting, movement of the musculature, cramp, gaze) masks the mental signification” (Lehmann, 1999: 150; transl. 2006). Thus, theatre becomes a moment of “shared energies” and not of transmission of signs. It is the space where the border between reality and fiction is more ambiguous.

As we said, a space other, symbolic, a temple, a refuge, a shelter, a building, an empty space, a monument and a *boîte-à-miracles* could be some definitions of the performance space. Architectures, not only of representation and creation, but also where spectators and actors meet at the same time and in the same space. Meeting places where, without being confused, art and life come together. A “perfect technical instrument” that can evoke more than one space in itself to shelter “a man who walks while another observes.”

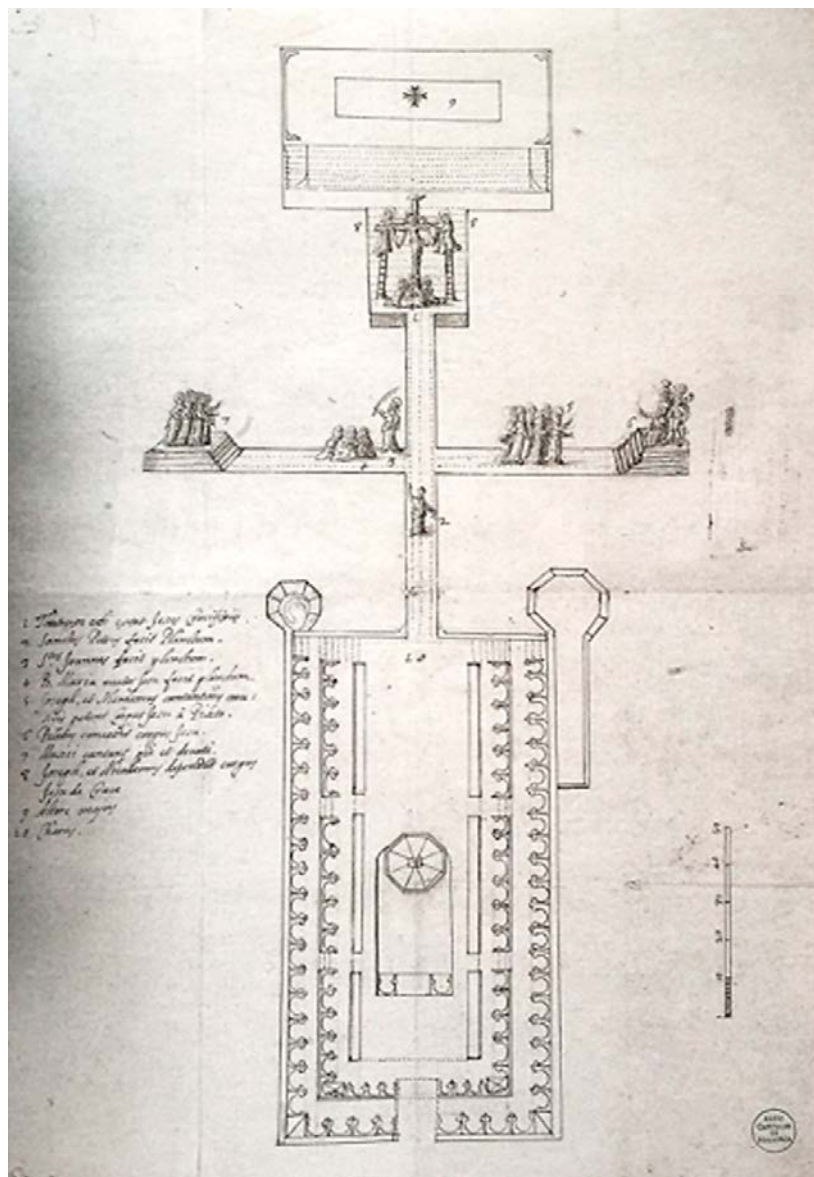
Throughout the research the question also arises of architectural *typology*, as described by Rafael Moneo and Aldo Rossi. “To raise the question of typology in architecture is to raise a question of the nature of the architectural work itself,” wrote Moneo; “on the other hand, a work of architecture can also be seen as belonging to a class of repeated objects, characterized, like a class of tool or instruments, by some general attributes” (Moneo, 1978). For Rossi, the concepts of *monument* and *type*, despite the criticism of functionalism, brought him to consider an autonomous scientific corpus for the study of architecture and the city. Rossi’s approach to the city identified the relation between the constructed (permanent) form and the (changing) function of the buildings: “la forma permanecía y determinaba la construcción en un mundo en que las funciones estaban en perpetuo cambio [...]. El material de una campana podía convertirse en el de un obús, la forma de un anfiteatro en la de una ciudad, la de una ciudad en un palacio” (Rossi, 1981: 9; trans. 1984).

Also of interest to this research as we enter the third act is the study of the social implications, linked to the urban implications, of theatre. The meeting at the same time and in the same place of actors and audience is an object of study of the research. The scenography and the scenographic space are understood as the mediating element between culture, performance and its reception by the audience.

The main result of the work outlined in this article is the development of a historical and contemporary mapping of the theatres in Palma that encompasses the urban, architectural and scenic dimensions of the theatre place; as well as an exhaustive study of the theatre building: its agents and architects, including the plans, elevations and sections of the theatres drawn to the same scale in order to determine their importance. Thus, the major venues such as the Teatre Principal and the most humble such as the associations are represented in the same way, which enables the value of all the facilities beyond the best known and biggest cases to be enhanced.

The architectural drawings presuppose two readings. In the first, the conventional drawing in plan, section and elevation represents the building. In the second, the drawing can be definitive in itself and transmit an autonomous message about architecture. A mapping, architectural plans and archive photographs make up the graphic part of the theatre atlas of Palma that accompanies the descriptive part, which is a compendium of articles and citations about the venues studied.

With the aim of understanding the theatre building as part of a system, a delimited time period is not established for its study. Aware that each of the theatres might have been the topic of a doctoral thesis, what is intended is an overall analysis rather than a study of the individualised building: to understand the urban, architectonic and social patterns of the path of theatre in the city.



Performance of the *Davallament* at Mallorca cathedral in 1691. Arxiu Capitular de Mallorca CPS-15804, box 32, no. 21, bundle 17. *Apud* Gabriel Seguí i Trobat, *La consuetud de sagristia de 1511 de la Seu de Mallorca. Volum I: estudi crític*, Mallorca cathedral collection 11-1, 2015.

Spaces and Performances before the Casa de les Comèdies, 1481-1667

In the city of Palma, before the Casa de les Comèdies (1667), we have proof of performances in temples such as the cathedral (1481-1563) and Montision (1603-1749), attended by the viceroy, the bishop, the juries, the *Reial Audiència*, religious men of all orders, and knights; in the courtyard of the Estudi General (1647 and 1658) — “A una de ellas asistió el príncipe D. Juan de Austria con la nobleza mallorquina y la que vino con su escuadra” (Raimundo, 1972); in public spaces such as El Born; in the house of D. Pedro Santacília (1658-1663) or in the hall of the guild of shoemakers (1658-1663 and 1812). The theatre space during the Middle Ages could be ecclesiastical, urban or private.

In this period, Palma did not have a specific space for performances, and theatre arranged other spaces more or less temporarily, because medieval theatricality was a “theatre without theatres”, a symbolic performance space. Any space could be used for theatre, but the historical documentation has prioritised the memory of ecclesiastic and urban theatre and has left no record of profane and rural theatre (Massip; Kovács, 2017). The interior of temples — in front of the main altar or between it and the choir when the temple was important, or rather in front of a secondary altar — and the urban exteriors were the real place of theatre in this period. In reality, the whole holy building could be used for staging and throughout the 16th century the temples in which performances were held, even after the Council of Trent (1545-1563), had to be expressly authorised, which did not prevent them from being carried out.

When analysing the *Consueta dels Set Sagraments*, Joan Mas i Vives describes how these ephemeral architectures might be, the scenographic space of this period in Palma, which as Mas notes “s’ajusta força a la tècnica escenogràfica medieval, basada en l’espectacularitat externa” in which the space, costumes and music are described in detail:

Es representava a l’interior del temple, i s’hi havien de bastir dos cadafals, segurament un rere l’altre, amb dues altures diferents, com a la *Consueta del Juy*: un era el “lloc” del vell malalt que jeia en el seu llit, acompanyat pel diable i la mort, i l’altre, el Calvari, on es feia inicialment la crucifixió i on restava, durant tota l’obra, el Crist, potser substituït per una imatge. Al costat de la creu, hi havia una “roca” d’on havien de sortir successivament els diversos sagraments. A més d’aquests dos cadafals, hom també utilitzava força el sòl de l’església: diversos personatges s’havien d’apropar als “bancs” i Jesús havia de “córrer la vila”, motiu que devia constituir una autèntica processó. A la mort de Crist, s’havia de simular un terratrèmol, “amb remor d’arcabussos i tenebres” i la resurrecció dels morts. (Mas i Vives, 1993: 275)

Casa de les Comèdies. Theatre within the Defence Walls, 1667-1836

The architecture of the Casa de les Comèdies (1667-1853), today’s Teatre Principal, is defined by its context. It was located at the point between the high and low city and above the former torrent, in a location that defined the architecture and urban relation of the theatre. In 1662 Juan Barceló, *paborde*



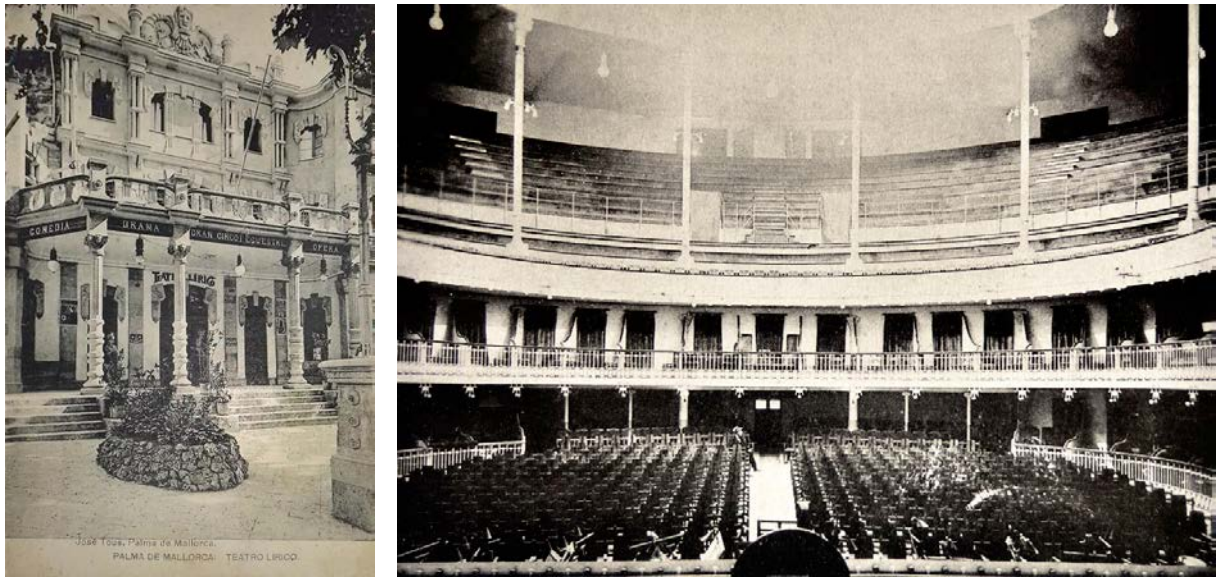
Teatre Principal, c. 1880. Andreu Muntaner archive.

of the cathedral, donated to the Hospital land to build a Casa de les Comèdies and between 1667 and 1853 was the real place of theatre in Palma. The descriptions of the theatre of the period mention that it was well received by the people despite the simplicity of the building and lack of elegance.

Work on the defence walls of Palma ended in 1805. The city remained delimited and, inside, a layout of irregular narrow streets was set out in which Les Rambles and El Born were the free areas. Despite the creation of the Casa de les Comèdies, other performance spaces emerged as an alternative to it: the Corral del Xicolater (1765), the hall of the guild of tailors or the bullring (1817-1933), where all kinds of performances were held.

Teatre Principal. Liberal Airst and Ecclesiastical Confiscations, 1836-1900

The Teatre Principal was built in 1854 in the same location as the Casa de les Comèdies. The original theatre was in a very poor condition, which, along with the new liberal airst, led to the demolition of the original auditorium and the construction of the new building in 1853. Given the impossibility of creating an autonomous building — the topography did not allow this — and the impossibility of an axial axis made up of entrance, foyer and auditorium, the building was arranged and unified with a screen façade in order to give it an urban character. Its life was short, because as early as 1858 a fire completely destroyed it. The same team of architects and decorators rebuilt the theatre, the architect Antoni Sureda Villalonga and the decorator Fèlix Cagé, and it was reopened in 1860, also with the ephemeral name of Teatro Príncipe de Asturias, until in 1868 it took the definitive name of Teatre Principal.



Teatre Líric, c. 1915: outside (left) and inside (right). Andreu Muntaner archive.

A multiplicity of stages began to appear in this period: “Por todas partes pululan los teatros caseros” (Lindoro, 1842), announced the press of the time. The ecclesiastical confiscations law led to the emergence of the Teatre de la Mercè (1835-1873), located in the refectory of the former convent of La Mercè, and the theatre of Sant Francesc (1836-1927), which had different names and in which a hall in the former convent of Sant Francesc d’Assís was adapted as a performance space, or the Gran Café del Universo (1860-1872), later Republican Casino in the former convent of the Sisters of Mercy. All of them were simple venues that made use of the existing structures. In contrast, in the confiscated land of the former convent of Santo Domingo, the Círculo Mallorquín was created — of aristocratic character — that between 1855 and 1860 was the alternative to the Teatre Principal, which was being reconstructed.

Social mores were changing and other spaces appeared such as the “casinos”, where a little of everything took place. An example might be the Casino Palmesano (1841-1871) described by Joan Cortada on his trip in 1845:

El Casino es una grande casa antigua en que se han hecho obras considerables para destinarla al objeto que tiene. Compónese de una sala de lectura, tres salas para mesas de juego, una con dos billares, otra de descanso, un cuarto de juntas que en las noches de baile sirve para tocador de las señoras, y un gran salon de baile, de gusto árabe, y por cuyos costados corren dos filas de canapés muy bajos cual corresponde al gusto del salón. (Cortada, 1845).

The place of theatre, although it did not create an urban system of venues, spread through the city thanks to popular theatre, the main form of entertainment of the time, such as the Cafè Recreo (1857-1867), El Recreo Social (1868-1937), which adopted different names, and the Cafè del Racó de Plaça (1859-1913).

The Modern City. Demolition of the Defence Walls and Association Movement (1900-1936)

In 1885 Eusebi Estada announced the need to demolish the walls to turn Palma into an industrialised and modern city. The tender for the development of the Eixample was won by the engineer Bernat Calvet i Girona. The project was drafted in 1897 and definitively approved in 1901. Between 1902 and 1935 the walls were demolished and space was left for the ring roads, while preserving the remains in the area along the sea. The libraries, courts, theatres and museums had to be located in these open spaces. However, the exact location was not indicated because the Ministry of Defence reserved the right to choose the best land in this area for the construction of military buildings.

Nevertheless, from 1900 private initiatives emerged, and the Teatre Líric (1900-1967) — by the architect Jaume Alenyar and reformed in 1910 by Gaspar Bennàssar — was built in the Hort del Rei, as well as the Teatre Balear (1909-1980) — by Manuel J. Raspall, the architect of the theatres of the Paral·lel in Barcelona — between the new railway station and the Market, on land freed up by the demolition of the walls and away from the new avenues. Ephemeral or summer theatres were also established in the spaces left free by the demolition such as the Olympia (1928), on the corner of Via Roma with carrer del Bisbe Campins, and the variety pavilion (1908, future Cine Ideal until 1919), off plaça de Sant Antoni.

Despite the lack of theatres in the area of the Eixample in Palma, perhaps because the working classes went to live in this new area outside the walls, there is quite a significant exception: La Casa del Poble (1924-1936), the theatre for workers' associations designed by Guillem Forteza. The association movement, on the social and political rather than artistic side, also fostered the emergence of a series of new venues spread throughout the city. We are referring to associations such as La Protectora (1886-closed); the Teatre Mar i Terra (1898-...), by the architect Josep Segura; the Assistència Palmesana (1901-closed); the Cercle d'Obrers Catòlics (1878-1929), later Saló Mallorca (1931-1937); and the Foment del Civisme or Saló de Belles Arts (1925-1934).



Tito's, c. 1970. Planas archive.



Tito's, c. 1960. Rul-lan collection, Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca (ASIM).

Tourism Boom. The Expansion of Recreational Architecture in the Passeig Marítim and Gabriel Alomar's Urban Reforms, 1940-to Date

In 1940 much of the Calvet Plan was not yet developed and some parts were more densely built up than others. In 1941, Gabriel Alomar drafted the General Alignment and Reform Plan, which was the second Palma expansion plan, definitively approved in 1943. The Alomar Plan also proposed the improvement of public spaces in the centre of Palma. The Hort del Rei was recovered as a public garden, which involved the demolition of the Teatre Líric: “emplazado actualmente en el solar del antiguo ‘Huerto del Rey’, del cual debe retirarse al volver a destinarse éste a jardines, mejora que todos los ciudadanos unánimemente deseamos” (Alomar, 1950; ed. 2000), although Alomar suggested another location for the theatre that was not carried out.

In the 1950s the Passeig Marítim was opened on land reclaimed from the sea, which had not been provided for by any urban plan of Palma, either Calvet's or Alomar's, and that became a new recreational and cultural area in the city. The difference in levels again determined the urban layout and the architectonic structure of these spaces.

The Auditorium (1969-...) — a personal initiative by Marc Ferragut Fluixà whose ambition was to build a state-of-the-art performance space, designed by the architect Luis Feducchi and managed by the Ferragut family — or, earlier, Tito's (1957-...), with an open air architecture over the bay of Palma, a project by Josep Maria Sostres, reflect the social and economic change of Mallorca and the displacement of leisure and culture to the area of the Passeig Marítim.

As an epilogue, the theatre mapping emphasises lines, areas, venues and goals within the city. The centre is the area with most venues and where, along with the historical auditoria, there are other municipal and more modern places such as Ses Voltes (1983-...), by the architect Elias Torres, and the Teatre Xesc Forteza (2003-...), a project by Tono Vila, along with the Cercle d'Obrers Catòlics, La Protectora and the Assistència Palmesana — currently closed or disappeared — and the refuges of an avant-garde theatre among which we could mention the Teatre del Mar (1993-...) in the area of El Molinar, on the outskirts of the city.

The neighbourhood of Santa Catalina has lost all vestiges of its theatre past apart from the Teatre Mar i Terra (1898-...), reformed in 2010. Some new venues also emerged in the areas freed by the demolition of the walls. The most outstanding are the Teatre Balear and, later, the Teatre Catalina Valls (1965-...).

A line or urban area historically stands out that links El Born with Les Rambles, although weakened and blurred by the closure and demolition of historical places such as the Teatre Líric and the Sala Born (1931-1988), by the architect Bennassar, but strengthened by the possible location, next to the current plaça de Joan Carles I, of the Roman theatre of Palma (Moranta, 1997). Another urban area is the aforementioned Passeig Marítim.

With qualifications, in Palma we would find examples of buildings that seek to become a benchmark, such as the Teatre Principal and the Teatre

Líric or even the Auditorium. Another benchmark, but in the sense of the void it leaves, is La Casa del Poble, of which, as a result of its demolition in 1975, only the land remains.



Bibliography

- ALOMAR, Gabriel. *La reforma de Palma. Hacia la renovación de una ciudad a través de un proceso de evolución creativa*. Original edition: 1950. Palma: COAIB, 2000, p. 57.
- BROOK, Peter. *The Empty Space*. New York: Atheneum, 1968, p. 9.
- CORTADA, Juan. *Viaje a la isla de Mallorca en el estío de 1845*. Barcelona: Imprenta de A. Brusi, 1845, pp. 26-27.
- COUSIN, Mark. *Scenography*. Seminar held at the Architectural Association, London, from 1 to 22 November 2013.
<<https://www.aaschool.ac.uk//VIDEO/lecture.php?ID=2245>>.
[Last accessed: 19 November 2018]
- DUPAVILLON, Christian (ed.). “Les lieux du spectacle”. *L’architecture d’aujourd’hui*, No. 199. Paris: Groupe Expansion, 1978.
- FOUCAULT, Michel. “Espacios otros: utopías y heterotopías”. Original lecture: “Des espaces autres” (14 March 1967, *Centre d’études architecturales*, Paris). *Carrer de la Ciutat*, No. 1. Barcelona: Edicions del Cotal, 1978, pp. 5-9.
- JOUVET, Louis. “Notes sur l’édifice dramatique”. In: *Architecture et dramaturgie*. Paris: Flammarion, 1950, p. 10.
- LE CORBUSIER. *Oeuvre complète 1957-1965*. Zurich: Les Editions d’Architecture Zurich / Edition Girsberger, 1965, p. 170.
- LEHMANN, Hans-Thies. “Space. Dramatic and Postdramatic Space”, In: *Postdramatic Theatre*. Translation from German by Karen Jürs-Munby. Original edition: *Postdramatisches Theater* (1999). New York: Routledge, 2006, p. 150.
- LINDORO. “Teatro”. *El Laurel Literario. Periódico de teatros y literatura*, No. 17. Palma: Umbert, 17 July 1842.
- MONEO, Rafael. “On Typology”. *Oppositions*, No. 13. New York: MIT Press, 1978, pp. 22-45.
- MAS I VIVES, Joan. *El teatre a Mallorca a l’època romàntica*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1986.
- “El Misteri dels Set Sagraments: una ‘fantasia’ teatral de la primera meitat del segle XVII”. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, No. 49. Palma: Societat Arqueològica Lul·liana, 1993, p. 275.
- MASSIP, Francesc; KOVÁCS, Lenke. *La teatralitat medieval i la seva pervivència*. Barcelona: Edicions de la UB and Institut del Teatre, 2017.
- MORANTA, Luis. *El teatro romano de Palma. Una hipótesis y sus primeras comprobaciones*. Palma: COAIB, 1997.
- PASCUAL, Aina (coord.). *Història del Teatre Principal. Cultura, esplai i societat*. Palma: José J. de Olañeta, 2007.
- PESTELLINI, Ippolito. *Staging*. Lecture at Berlage, Delft, Holland, 19 March 2015. <http://www.theberlage.nl/events/details/2015_03_19_staging>.
[Last accessed: 9 November 2018].

- PONS, Francisco. *La Casa de las Comedias. Hoy Teatro Principal*. Palma: Editorial Mallorquina de Francisco Pons, 1955.
- QUETGLAS, Josep. "Tito's: un projecte desconegut de J. M. Sostres". *D'A: Revista Balear d'Arquitectura*, No. 2. Palma: COAIB, 1989.
- *Les architectures de la Casa del Poble de Palma. 1918-1924*. Sant Cugat del Vallès: Associació d'idees, 2015.
- RAIMUNDO, Ángel. "Aportación al estudio del teatro en Mallorca". *Mayurqa*, No. 9. Palma: Universitat de les Illes Balears, 1972, p. 10.
- RAMON, Antoni. "El deambular barceloní dels espais escènics". *Barcelona Metròpolis*, No. 83. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2011, pp. 52-57.
- RAMON, Antoni; Aloy, Guillem. *Teatres/BCN. Guia d'història urbana*. Barcelona: MUHBA, Museu d'Història de Barcelona, 2012.
- ROSSI, Aldo. *Autobiografía científica*. Translation by Juan José Lahuerta. Original edition: *A Scientific Autobiography* (1981). Barcelona: Gustavo Gili, 1984, p. 9.
- SANTANA, Manel. *El forjament de la solidaritat. Mutualitats, cooperatives, societats obreres i recreatives a Mallorca (1868-1936)*. Palma: Cort, 2002.
- TRIAS, Eugeni. "El templo". In: Piedad Solans (ed. and coord.). *Pensar, Construir, Habitar. Aproximación a la arquitectura contemporánea*. Palma: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca and COAIB, 2000, pp. 193-201.
- VITEZ, Antoine. "L'abri ou l'édifice". *L'architecture d'aujourd'hui*, No. 199. Paris: Groupe Expansion, 1978, pp. 24-25.

Urban Ruptures as Pre-Existing Potentials of Theatre: The Arnau Project

Kyriaki CRISTOFORIDI

(ORCID: 0000-0002-1503-548X)

PhD candidate - Universitat de Barcelona, Doctoral programme "Society and Culture"
sandy_cristof@yahoo.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Kyriaki Cristoforidi holds a bachelor's degree in Theatre Studies (University of Athens) and in Philology (University of Crete) and earned a Diploma in Advanced Studies working on tragic theatre (Universitat de Barcelona). She is a professor of history and theatre theory, critic, translator of plays and playwright and has worked in theatre archives and museums. She is currently researching the Arnau Project.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

In this article, we will start from the axiom that, as a place of confluence of opposing forces, the city provides the conditions for various ruptures to manifest as urban circumstances and as structuring and destructuring elements, both in human potential and in the geographical and tangible space. We will see how the Arnau Project, the result of citizen initiatives and the support of the municipal authorities, tries to confront these urban pathologies. On the one hand, on an intangible level, in the role of an actor working to come up with viable solutions to the discomfort generated by these ruptures. On the other, as a revitalising agent of an abandoned space: the Teatre Arnau. An additional aim is to redefine this space and re-examine the relationship established between the theatre and its users, to support some unusual theatrical administrative models in the current landscape of cultural management and to foster the creation of new dramaturgical potentials. Our approach, from a theatrological point of view, studies the theatrical phenomenon as a whole in its diversity of aspects that can vary between the architectural, artistic, political, social, cultural, and so on, making use of primary and secondary sources.

Keywords: urban ruptures, Arnau Project, "teatre de barraca", itinerancy, communal goods, civic management

Kyriaki CRISTOFORIDI

Urban Ruptures as Pre-Existing Potentials of Theatre: The Arnau Project

Ruptures in the Tangible Space

Although today Barcelona is an open city, in constant formation, a metropolis¹ similar to the Greco-Roman metropolises of the past, a global city (Sassen, 1995: 27-43, 2007: 38, 42 and 2010: 4), ruptures in the tangible space continue to emerge, such as the demolition of theatres and other emblematic buildings, as well as social spaces of public access. According to the data compiled by Carme Tierz, tens of theatre auditoria in the Catalan capital were demolished, either by erasing their theatre character once and for all or by giving way to newly-constructed buildings hardly intended for theatre use. In order to broadly outline this panorama we will cite some of them here: the Bataclán music hall and the Teatre Calderón in rambla de Catalunya were demolished and converted into hotels; the Teatro Calderón de la Barca, Teatre Odeon in carrer Hospital, Teatre Nou, Teatro Triunfo, Sala Mozart, Teatro del Olimpo, Coliseu Pompeia, Windsor Palace Teatro Club, Teatro Circo Olympia and Teatro Cómico were demolished; the Teatro Onofri is now the Teatre Condal; the Teatre Apolo and El Molino have a newly-constructed building; the Teatro Español is now a concert and performance hall, also newly-constructed; the Teatro Lírico or Sala Bethoven disappeared from carrer Mallorca; the Edén Concert was demolished and converted into a car park; and the Teatro Talía in avinguda del Paral·lel (previously also called Teatro de las Delicias, Teatro Lírico, Teatro Trianón, Teatro Pompeya, etc.) was demolished (Tierz and Muniesa, 2013: 33-351).

Construction work on the Teatre Arnau began in the 1890s. The Barcelona Contemporary Archive holds a plan o 1884 for the construction of a café

1. According to the Globalization and World Cities Research Network (GaWCos is based in the Department of Geography, Loughborough University, Leicestershire, United Kingdom), in the 2016 ranking Barcelona has the status of Alpha city, <https://en.wikipedia.org/wiki/Global_city> [Last accessed: 10 November 2018].

In the AT Kearney – 2018 Global Cities Report, Barcelona is ranked in 23rd position worldwide, <<https://bit.ly/2ZtvQtn>> [Last accessed: 10 November 2018].

on the site of the current premises. It was completed in 1903², thus beginning a century of history with a wide-ranging programme, varied times, requests to undertake reforms of different kinds, requests for licences for different uses, complaints, fines and a succession of musical and theatre stars, together with a tradition in the change of names of the venue, from Saló Arnau to Folies Bergère, Teatre Arnau, Cine Arnau and Arnau Paral·lel, which indicate the breadth of uses and expectations of this venue: arcade (Ramon and LaCol, 2017: 8), theatre, cinema, night club, music hall, café-concert-variety theatre, and so on.³

Thanks to sources such as the What's On section of the *La Vanguardia*⁴ newspaper library, the archives of the Museu de les Arts Escèniques of the Institut del Teatre, and of the Ciutat Vella District Municipal Archive⁵ we can assert that the definitive closure of the Teatre Arnau was in 2000 and not in 1994⁶ or 2004, as erroneously published. We agree on this with Carme Tierz and Xavier Muniesa (Tierz and Muniesa, 2013: 48), with Antoni Ramon and the cooperative of architects LaCol (Ramon and LaCol, 2017: 16) and, in part, with Enric March.⁷ We also believe that the last show at the theatre was the comedy *C/Amargura, 13* by the company Diabètiques Aceleradas with performances from 7 June in the same year.

Thereafter the Teatre Arnau faced two threats of demolition. On 4 July 2004 Sebastián Tobarra published in *El País* the article “El Ayuntamiento se plantea derribar el teatro Arnau para dar un nuevo uso al solar” (The Council considers demolishing the Teatre Arnau to use the site for other purposes) (Ramon, Aloy and Olaizola, 2011: 145-147), in which he explains that, due to the theatre's low profitability and with the restriction on the use of the property for theatre activities, the Council wanted to demolish it to change the use of the land converted into a vacant lot and thereby attract investors. He highlighted that the possible alternatives envisaged by the Council for the building would be allowing its deterioration, expropriating it or demolishing it. A few months later it was reported that the owner of the Teatre Arnau, María del Carmen Ramos,⁸ signed a sales agreement with the businessman

2. The theatre appears completed in 1903 in the photograph of the Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, Thomas Collection, published in: RAMON, Antoni; LACOL COOPERATIVA D'ARQUITECTES, 2017.

3. Ciutat Vella District Municipal Archive.

4. On 18 December 2003 Santiago Fondevila wrote in *La Vanguardia*: “[...] the director and choreographer Coco Comín, responsible for the magnificent ‘Chicago’ seen at the now defunct Teatre Arnau” in his article “Los musicales vuelven a Barcelona”.

5. In the Ciutat Vella District Municipal Archive we find the official document of Barcelona City Council “Informe de les al·legacions al pla especial urbanístic de concreció de la titularitat pública del Teatre Arnau” (with report number: 07PC-1287), signed by the architect Carles Ventura i Cabús and the lawyer Sonia Cobos, with the approval of Isabel Meléndez i Plumed, Director of Technical Services for Urban Planning and Infrastructures, which states that: “As set out in the document of the Special Urban Plan and in the reports contained in the administrative record, the Teatre Arnau has been closed since 2000 [...]”, Ciutat Vella District Municipal Archive, file: 01-2007 L 25 097.

6. Since 1994, when the theatre was provisionally closed, these financial problems prevented the continuation of the project. In a publication of that year we read: “Javier Urbasos, manager of the theatre, considers that the estimated debt amounts to around sixty million pesetas.” In: RAMON, Antoni; ALOY, Guillem; OLAIZOLA, Ekain. *Arxiu d'arquitectura teatral*. Barcelona: Ate 01, 2011, p. 141.

7. In the book *Barcelona, ciutat de vestigis*, Enric March is not clear about the year given that on page 186 we read: “[...] there remains the abandoned building of the Teatre Arnau, [...] which definitively closed in 2004 [...]” and on page 190 we read about the same theatre: “until 9 June 2000, when it was definitively closed.”

8. Probably Francisco Ramos Carrasco's heiress.

Joan Martí Ferré.⁹ This project never materialised. In February 2007 the Chinese Christian Evangelical Church in Spain had become the owner of the theatre¹⁰ but on 20 July that same year the Municipal Council Plenary Session definitively approved the “Pla especial urbanístic de concreció de la titularitat pública del Teatre Arnau”.¹¹ This takes us to the next threat of demolition of the Teatre Arnau. According to the Property Registry, the theatre was acquired by Barcelona City Council in 2011, after its purchase¹² under mayor Jordi Hereu, and has since remained closed and abandoned in an accelerated process of deterioration.

The expropriation plan mentioned by Sebastián Tobarra in 2004 (Tobarra, 2004: 5) as an alternative from the Council became viable three years later, while some years after another alternative solution cited by him emerged: demolition after the failure to get investors to reform the building.¹³

September 2016 saw the implementation of the participatory process for the Teatre Arnau, promoted by the platform *Recuperem el Teatre Arnau* (Let's Recover the Teatre Arnau) and monitored by the Department of Participation and Districts at Barcelona City Council. In the meeting of the group promoting the participatory process on 8 June 2016 the Councillor for Ciutat Vella, Gala Pin, pointed out that there were two options for the future of the Teatre Arnau: either demolish and rebuild it or reform it, and stressed that the government team of the time preferred the second option.¹⁴ In the meeting of this group on 26 October 2016, Enric Torrelles, Head of Projects at the Institut de Cultura de Barcelona, introduced the assessment report on the state of the theatre, undertaken by the architect Andreu Ibáñez Gassiot,¹⁵ and noted that the building was suffering serious structural deterioration, in a state from deficient to very deficient, and added that “[...] the structural problem makes the reform unfeasible and the Teatre Arnau must be rebuilt [...]”¹⁶

9. TOBARRA, Sebastián. “Un inversor compra el teatro Arnau para levantar un geriátrico”.

10. In the document “Pla especial urbanístic de concreció de la titularitat pública del Teatre Arnau”, record number: 07PC1287, Informe Tècnic del Document d’Aprovació Definitiva, Ciutat Vella District Municipal Archive, file: 01-2007 L 25 097, we read: “It has been possible to verify that on 6 February 2007, the property of the Teatre Arnau was acquired by the Chinese Christian Church in Spain [...]” and also: “The ‘Pla especial urbanístic de concreció de la titularitat pública del Teatre Arnau’ was initially approved by Decree by the Councillor on 8 February 2007. The agreement was published in the BOP no. 39 of 14 February 2007 and in *La Vanguardia* of 15 February 2007.”

11. Information compiled based on the Council’s official document, signed by the lawyer Mila Pérez Esteban on 10 August 2007 and record number 07PC1287, Ciutat Vella District Municipal Archive, file: 01-2007 L 25 097, <https://www.eldiario.es/catalunya/diariicultura/Teatre-paralelo_6_388871111.html> [Last accessed: 10 November 2018].

12. In “El futuro incierto del Arnau” Oriol Puig mentions that the purchase price of the theatre was two million euros. And Silvia Angulo argues in “Barcelona compra el teatro Arnau” that the purchase of the Teatre Arnau amounted to 2.5 million euros. In “El futuro incierto del Arnau”, by Oriol Puig, 1994 is mentioned as the year when the theatre closed.

Moreover, in “El Ayuntamiento de Barcelona derribará el Teatre Arnau” we read that the purchase price of the theatre is estimated at two and a half million euros: “[...] in 2011 the Council bought the property from the Chinese Christian Evangelical Church for 2.5 million, although the congregation had paid almost half — 1.5 million euros — in 2006.”

(See also <<https://eltranvia48.blogspot.com.es/2014/06/la-discreta-agonia-del-teatro-arnau.html>> [Last accessed: 30 October 2018]).

13. After the purchase of the Teatre Arnau, the Council planned to offer a 50-year concession to the investors to cover the reform expenses of the theatre. See the article “BCN busca un inversor para rehabilitar el teatro Arnau”.

14. Information taken from the proceedings of the meeting of the group promoting the participatory process for the Teatre Arnau, 8 June 2016, drafted by Urbaning.

15. “Informe: avaluació de l’estat de conservació de l’estructura del Teatre Arnau, ubicat a l’Avinguda Paral·lel nº 60 de Barcelona”, Estudi Cuyas 38, S. L., 21 October 2016.

16. Information taken from the proceedings of the meeting of the group promoting the participatory process for the Teatre Arnau, 26 October 2016, drafted by Urbaning.

Thus began a stage marked by intensified efforts to tackle the demolition of the Teatre Arnau.¹⁷ At the same time the Observatori d'Espais Escènics at the Universitat Politècnica de Catalunya was commissioned to carry out a study on the importance of the property as heritage, while a budget for its reform was examined.¹⁸ On 26 January 2017 this heritage study was presented in the meeting of the promoting group and the implementation of a public tender to reform the building was announced.¹⁹

The public tender specifications, similar to the conditions set out by the promoting group, were prepared by Oriol Martori, from Urbaning, with the advice of Antoni Ramon, from the Observatori d'Espais Escènics, Núria Vila from the cooperative LaCol, and Andrés Martínez from the cooperative Raons Públiques as well as the platform Recuperem el Teatre Arnau. On Wednesday 28 February in the foyer of the Sala Barts the winner of the final tender was announced: HARQUITECTES²⁰ with a proposal “Boca a Boca”, which complied with a set of criteria such as moderate budget, maximum conservation of the current structure and energy and environmental sustainability, among others, and also proposed a symbolic and functional opening of the tangible space towards the city. The work of Street Art Barcelona, which since 2016 has directed the graffiti project “Arnau Gallery” with monthly activity on the wall supporting the theatre façade, would also form part of the project. The Arnau Itinerant promoting group actively participated in three meetings – on 15 January 2018, 18 February 2018 and 29 June 2018 – with the architects Antoni Ramon and Andrés Martínez to ask for the opinions of the group about the reform plan.²¹

In the press today the Teatre Arnau is called the last “teatre de barraca”, a typology that refers to its architectonic form. Enric March mentioned this term in 2015: “[...] the Teatre Arnau is the only trace that remains in El Paral·lel from the early 20th century. It is the last ‘teatre de barraca’”,²² and in 2017 Antoni Ramon and the architects of the cooperative LaCol also analysed it (Ramon and LaCol, 2017: 37, 68). From then on the term appears more often. In May 2017 Antoni Ramon defended the Arnau as follows:

It had an exposed metal structure [...] In fact it was like a warehouse, because many auditoria in El Paral·lel were created like this to speed up building permission and later, with a line of pillars, they were turned into theatres. [...] the

17. Before this stage, from 2012 the platform Salvem el Teatre Arnau had been working to save the building. (See the article “Arnau Project: Reclaiming the Arnau Theater of Barcelona” by Kyriaki Cristoforidi, 2018, soon to be published.)

18. Information taken from the proceedings of the meeting of the group promoting the participatory process for the Teatre Arnau, aimed at the building and architectonic heritage of the Teatre Arnau, 14 December 2016, drafted by Urbaning.

19. Information taken from the proceedings of the meeting of the group promoting the participatory process for the Teatre Arnau, 26 January 2017, drafted by Urbaning.

20. On 28 February 2018 the Council published a detailed description of the winning project: “Boca a Boca és la proposta guanyadora per a la rehabilitació del Teatre Arnau”.

21. Information taken from the researcher's field diary.

22. MOLINA, Jordi. “Enric H. March. Salvem l'Arnau: 'Recuperar el teatro Arnau es una cuestión sentimental, pero sobre todo arquitectónica”.

poor relation of theatres with proscenium stages: a proscenium with a box behind and in front, with stalls with boxes in a horseshoe shape.²³

Many of the theatres built in the late 19th and early 20th centuries were rapidly built and their interior imitates the auditoria with a proscenium stage. Their construction plan is reminiscent of the frivolous and very simple structure that was set up as a ballroom in the popular Catalan festivals, called the *envelat* (Albardaner and Llorens, 2013: 22); that is, an awning, a simple, ephemeral and diaphanous construction, with furniture added in the interior to accommodate the audience and meet the needs of a performance space. According to Francesc Albardaner i Llorens (Albardaner i Llorens, 2013: 25), an *envelat* consists of two types of elements: the *gàbia*, the outer structure, and the *adorno*, the furniture and the interior decoration, which imitates the bourgeois halls and theatres. Like the *envelats*, the “teatres de barraca” also have structural and decorative elements, with a simple one-storey structure, both for leisure activities and theatre. It is possible that the main idea for the construction of this type of theatre had arisen from the need for the continuation and development of the *envelats* towards safer and fixed structures, which explains the introduction of the outer columns of the Catalan *envelat* into the structure of the building itself. By analogy, it is worth mentioning that the first building of the Teatro Español mimicked circus tents.

Ruptures as Determining Factors in the Urban Space

If we look again at the Catalan capital, focusing on its human geography, we realise that it is composed of a very diverse mosaic, with an extensive international population. At present, about 50% of foreigners live in El Raval district.²⁴ These conditions of coexistence generate linguistic, social and cultural ruptures and of other kinds as a result of population displacements, migrations, generational, linguistic and cultural differences, and so on. For migrants, living in a new place initially entails complete lack of information, a cultural discontinuity, a lack of knowledge of the language, a break with the familiar social organisational models, a general “illiteracy”, time wasted during the adaptation process, an economic and emotional cost of settling in the place and other factors. However, these ruptures are not only seen in foreign populations. Other residents are also exposed to conditions of socio-cultural exclusion and exclusion from education and politics, given that for specific reasons they are part of “urban tribes”, with characteristics and needs different from the majority. We agree with Manuel Delgado in considering it impossible “to encapsulate any individual in a single unit of belonging” (Delgado, 2003: 7). This discontinuity or rupture of the local socio-cultural cohesion of a city requires the redefinition of its identity, taking into account the new emerging reality and new citizen models, without assimilationist

23. PAUNÉ, Meritxell M. “Antoni Ramon: ‘Un buen modelo para el Arnau sería el Théâtre des Bouffes du Nord de París’”.

24. Data taken from the website of the Fundació Tot Raval, <<https://www.totraval.org/ca/qui-som>> [Last accessed: 30 October 2018].

tendencies, and applying the principles of equality and equity within heterogeneity. Roberto Bergalli states: “The societies that have mattered and matter in the history of the modern West have been and are the product of great ethnic and cultural combinations” (Delgado, 2003: 117).

In the current stage of the Arnau Project, the Arnau Itinerant promoting group, the result of the aforementioned participatory process, had its first meeting on 30 March 2017²⁵ and it is a kind of test bench, a laboratory for the future project based on a collaborative and cooperative approach. Here itinerancy is seen in the provisional state of the project, which at the moment has a certain structural organisation and a relocated activity with no fixed headquarters, since the theatre building is under reconstruction. Usually itinerancy in theatre is understood as the displacement of an itinerant company from one stage to another; that is, itinerancy in the framework of the theatre phenomenon is defined in its spatial dimension. In the Arnau Project and in the field of the performing arts, for 2018, the Col·lectiu de Companyies de Teatre Independent de Catalunya programmed the play *Carrer Hospital amb Sant Jeroni* by the Catalan playwright Jordi Prat i Coll with a subsidy from the Institut de Cultura de Barcelona. For this staging, an itinerant solution was chosen within the urban space adjacent to the Teatre Arnau; the action and the audience moved through different spaces in El Raval district. Here itinerancy is also treated as a spatial condition.

However, in the Arnau Project itinerancy as an essential element of this new network of citizenship could be considered in terms of dramaturgy, which is a way of thinking, writing and making theatre based on diverse experiences taking place in a shared urban territory. Here the dramatic raw materials would be the trajectories and routes, the personal and collective itineraries, extracted from the past or projected onto the present and future of the citizens. This itinerant theatre, as a result of a process of approaching, examining and accepting diversity in the human geography of the city, meets the demands of analysing the dialectical relationship between what is frivolous and what is stable. The aim is to look at this continuous deconstruction and reconstruction through a procedure of self-awareness and recognition of the space occupied by each group or individual, which alters the previous social cohesion. Therefore, itinerant theatre here is a study of a suspended reality and in conditions of constant change, while itinerancy is considered as a structural element of the social fabric of the city. In this context, the panorama of a variegated citizenry is perceived as pre-existing scenographies, without nothing of the ethno-theatrical, folkloric or local customs but as an open and creative field in the area of serious theatre or performative theatre.

25. Information taken from the proceedings of the meeting of the Arnau Itinerant promoting group, 30 March 2017, Barcelona City Council, Department of Active Democracy and Decentralisation.

Ruptures as Corporeal Experiences

We must also mention the ruptures experienced by the human body itself, which, thanks to its arrangement, intentionality and activity, manages to achieve a political and social dimension. A political body, not in the sense that Hobbes gives to this binomial²⁶ but as a political space in itself, a place where forces of repression and resistance are exercised, decisions are taken, certain individual or collective modes of action are chosen, relations with the social environment are built, and so on. The human body is a space of fermentation of social circumstances and events that give rise to the undertaking of a political action, understood as a constant occupation of communal goods and as an activity that emerges among people as they relate to each other (Arendt, 1997: 45-99). Similarly, the body empowers the human as an individual, as a unit within a community, even when the eagerness for a collective identity is hypertrophied. Thus the face-to-face way of promoting human relations versus socialisation and politicisation through a body built in the networks and digital spaces is also advocated. The human body as a set of mental and physical qualities is presented as a tool to persuade and claim. It is a territory of political experience within an organised society whose communal spaces are built through active and face-to-face participation. For Georgios Alexias, the subject seen as a body is a dynamic situation that always extends its limits of power rather than a static reality as traditionally happened with the unambiguous definition of the body as a biological, static and uniform construction (Alexias, 2003: 348). According to the same thinker, we have moved from being aware of our corporeality through the approaches of positive sciences to the biological body to realising that we have a body as a result of our engagement in social circumstances and struggles (Alexias, 2003: 349).

The Arnau Project would be based on the premise that one of the main potentials of the theatre phenomenon is the strength to summon people. The audience goes to the theatre to witness the show while sharing the same main objective: to see the play. And by meeting in the same space they are exposed as a group to the same stimuli, becoming a collective recipient, and therefore automatically forming a community. The theatre architecture itself in all its formats and eras designs buildings predestined to receive from a few tens to thousands of people. Nowadays the newly-built theatres tend to override the distinction between boxes and stalls, thus prioritising the distribution of seats equally and fairly. Historically and traditionally we have examples of very unsettled and critical theatre audiences, like those of the amphitheatres of classical Greece, the Elizabethan theatres of England, the case of Augusto Boal's Theatre of the Opressed in Brazil, Erwin Piscator's in Germany in the 1920s, and others, that show that the theatre acts as a space for reflection where the scenic, dramatic and representative action generates and promotes the factual and collective action of the audience. This dimension of the theatre phenomenon that requires the presence of physical

26. See FERNÁNDEZ RAMOS, José Carlos. *Sociología del Cuerpo Físico y del Cuerpo Político*.

bodies (political bodies) to materialise, and that resembles the procedures of a direct democracy, does not allow us to forget that the theatre space, apart from being a place of entertainment and performance, is also a political space.

Since the beginning of the planning of this project, the platform *Recuperem el Teatre Arnau* has identified the intention to place it in the field of the social economy and the sharing economy, with a non-profit and communal goods character, following the logic of the transformative economies with new management models, democratic governance understood as internal and participatory democracy, with horizontal, equitable and non-hierarchical management schemes, shared leadership, rotation of organizational posts, environmental responsibility, innovative consumption relations, transparency and free access to the project's information binding, and so on.

It is true that, as the *Teatre Arnau* is a public facility, it would be necessary to strike a balance between a level of self-management and the risks generated by the dominant socioeconomic structure, avoiding paternalistic and clientelistic relations and the possible dependence on the public administration. Social responsibility, along with the intention of promoting community articulation in the neighbourhoods surrounding the theatre with active and face-to-face participation in its management, makes us think that the community economy models meet the aspirations, since they are "collective forms of resolving needs" (Suriñach, 2016: 17), in which paid and volunteering work occupy comparable spaces. The concept of citizen or civic management, which combines the participation of authorities and public administrations with grassroots initiatives, is quite in keeping with the aims of this project and allows for direct participation in the processes related to running a community centre.

It is also a project that works for the promotion of grassroots culture, understood as any artistic or cultural activity, and not only as a popular or folk culture, which, to be programmed, does not go through the administrative filters of large cultural institutions but is rather energised, programmed and consumed by the cultural agents themselves; that is, both programmers and makers. Enric March²⁷ notes in relation to this:

The institutions should take responsibility for their competences (maintaining the spaces and funds), but the programmes should be agreed with the participation of the residents or the organisations that represent them. [...] If a theatre group wants to perform in the *Teatre Arnau*, the responsibility must exclusively fall on that theatre group.

It is true that many questions about the operation of the future socio-cultural facility remain unresolved, such as meeting salary expectations in combination with the voluntary and unpaid involvement of the project members. In this regard, other compensation logics could be considered, such as time and service banks, exchange networks, shared care of people, and more.

27. MOLINA, Jordi. Enric H. March. *Salvem l'Arnau*: "Recuperar el teatro Arnau es una cuestión sentimental, pero sobre todo arquitectónica".

In contrast to the Arnau Project, there were more proposals to reopen the theatre, apart from the attempt to occupy it on 7 April 2006 when members of the Cultura Lliure group, artists of La Makabra squat and circus school that had closed down by the police, members of the social centre and squat Miles de Vivendas in La Barceloneta and hundreds of artists and activists theatrically and enthusiastically entered the abandoned Teatre Arnau on avinguda del Paral·lel. The object was to create a self-managed arts and community space “liberated for culture”²⁸, and with this purpose they renamed the Teatre Arnau as Arnau Paral·lel.²⁹ On the one hand, there was the proposal of FQF Produccions in 2000 to create a centre for dance and theatre centre, multimedia arts, cinema, etc., which placed special emphasis on the para-theatrical arts, while seeking to recover the Teatre Arnau’s heyday, and at the same time provide a ballroom and a training space.³⁰ It was a business and profit-making proposal, devoid of community character, with a structure based on administrative and managing departments. On the other hand, in 2008, there was a proposal to restore the Teatre Arnau with private funds and open it as a cabaret³¹ following the pattern of the cabaret El Plata in Saragossa and the erotic prototypes with shows featuring quick-change artistes and a somewhat sordid atmosphere, elements that were reminiscent of the different stages of the history of the Teatre Arnau. This proposal would have an artistic director, possibly Bigas Luna. Similarly, the proposal to the promoting group of the participatory project made in 2016 by Deputy Mayor Jaume Collboni, who devised the conversion of the Teatre Arnau into a space for the presentation of end-of-year theatre projects for the neighbourhood’s educational centres and into a children’s theatre, also sought to follow pyramidal administrative models.³²

Conclusions

It is clear that the theatre phenomenon develops embracing a wide range of contents beyond the contemplation and study of theatre activity. The Arnau Project emerged as a need to identify and meet the demands of residents in the city of Barcelona. These included the imperative of recovering a building that combines architectonic heritage value³³ with the intangible value it has in the collective historical memory of the residents of Barcelona. Thanks to the neighbourhood and theatre sector’s struggle, together with the authorities’ interest, we can reassert that social mobilisations and struggles against ruptures in the tangible urban space are capable of enabling disused spaces under severe threats of disappearing and making them available for communal use.

28. “Cultura lliure”. *Masala*, no. 30, June-July 2006, p. 15.

29. BOET, Isis et al. “Un grupo de jóvenes ocupa el teatro Arnau para celebrar cinco días de fiesta”.

30. Ciutat Vella District Municipal Archive, 01-82A330591, C-635.

31. SAVALL SARAGOSSA, Cristina. “Bigas Luna vol portar el cabaret d’El Plata al teatre Arnau”.

32. “Collboni i l’Arnau”. *La Veu del Carrer*, no. 141, October 2016, p. 11.

33. The Teatre Arnau “has a C protection level in the architectonic heritage catalogue, which would mean maintaining the façades, interior spaces and ornamental elements [...]”. In: RAMON, Antoni et al. *Arxiu d’arquitectura teatral*.

This theatre project tends to research and reflect on the social fabric of the city of Barcelona itself, whose diversity creates a colourful tapestry, rich in influences and knowledge. The inclusive nature of the project allows the participation of all those interested in both the creative artistic processes and in the organisation and operation of the space and activities programmed. It facilitates the exchange, fusion and development of the different influences and favours creation of new dramatic languages, which have emerged thanks to the proximity of culturally liminal situations. In addition, people here see themselves as “embodied social subjects” (Alexias, 2003: 348), as actors that interrelate directly with the institutional structures, while maintaining a personal identity within the collective identities they foster with their participation.

In Barcelona, the phenomena of touristification, commercialisation of relations and commodification of public spaces are increasing, especially in the city centre, so that residents are in danger of being deprived of the experience of participating in the creation of their own city. The Arnau Project is aimed at the articulation of a shared experience and has social transformation objectives. It creates the conditions for the project to become a driver of innovative cultural and administrative policies that seek to ensure communal gain. Therefore, all work within the framework of this project can be considered as an indirect remuneration for citizens.³⁴ In the same way that the building considered as the last “teatre de barraca” in Barcelona has taken an important heritage value, along with its intangible historical value, the Arnau Project – given the community work it has done, the expectations for the performing arts it opens and thanks to the preservation and research in the field of historical memory – deserves to be seen as a communal good³⁵ and therefore to be included among the communal goods of Barcelona that as such must be supported and protected.



34. According to the analysis of the term in FERNÁNDEZ, Anna et al. *L'economia social i solidària a Barcelona*, “by asking for old infrastructures to be converted into social spaces, the neighbourhoods brought about the implementation of an ‘indirect salary’, advancing in the democratisation of urban resources and the right to the city.”

35. FERNÁNDEZ, Anna et al. *L'economia social i solidària a Barcelona*. The section dealing with citizen and community management of public facilities specifies that “in recent years, this framework had been expanded by the community management, based on a process of permanent social mobilisation, resulting from the exercise of re-appropriation and self-management of public facilities and services understood as communal goods, ensuring universal accessibility and framed within the social and sharing economy paradigm.”

Bibliographical references

- AJUNTAMENT DE BARCELONA. SERVEI DE PREMSA. “Boca a Boca és la proposta guanyadora per a la rehabilitació del Teatre Arnau”, 28 February 2018. <<https://bit.ly/2Q1Koxd>> [Last accessed: 10 November 2018].
- ALBARDANER I LLORENS, Francesc. “Els envelats catalans de Festa Major”. *Revista d'Igualada* (Anoia: Unigràfic), No. 44 (September 2013).
- ALEXIAS, Georgios. “Το ανθρώπινο σώμα: από τη βιολογία στη δυνητικοποίηση”. *The Greek review of social research* (Athens: National Documentation Centre), No. 111 (2003). Cited by TURNER, B. *Medical Power and Social Knowledge* (Sage, 1995), pp. 235-239.
- ANGULO, Silvia. “Barcelona compra el teatro Arnau”. *La Vanguardia* (Barcelona) (8 February 2011). <<https://bit.ly/364p53w>> [Last accessed: 30 October 2018].
- ARENDT, Hanna. *¿Qué es la política?* Barcelona: Ediciones Paidós, 1997.
- BOET, Isis; GARCÍA, Jesús. “Un grupo de jóvenes ocupa el teatro Arnau para celebrar cinco días de fiesta”. *El País* (Madrid) (8 April 2006). <https://elpais.com/diario/2006/04/08/catalunya/1144458451_850215.html> [Last accessed: 30 October 2018].
- CIA, Blanca. “Barcelona compra el teatro Arnau”. *El País* (8 February 2011). <https://elpais.com/diario/2011/02/08/catalunya/1297130852_850215.html> [Last accessed: 30 October 2018].
- DELGADO, Manuel (Ed.). *Inmigración y cultura*. Barcelona: CCCB, 2003.
- FERNÁNDEZ, Anna; MIRÓ, Ivan. *L'economia social i solidària a Barcelona*. Barcelona: La Ciutat Invisible, 2016.
- FERNÁNDEZ RAMOS, José Carlos. *Sociología del Cuerpo Físico y del Cuerpo Político en la Transición a la Modernidad* (doctoral thesis). Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 254-262.
- FONDEVILA, Santiago. “Los musicales vuelven a Barcelona”. *La Vanguardia* (18 December 2003), p. 35.
- MARCH, Enric. *Barcelona, ciutat de vestigis*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2016.
- MOLINA, Jordi. “Enric H. March. Salvem l'Arnau: ‘Recuperar el teatro Arnau es una cuestión sentimental, pero sobre todo arquitectónica’”. *Catalunya.cat* (5 February 2015). <<https://bit.ly/2sgUIOt>> [Last accessed: 30 October 2018].
- OROVIO, Ignacio. “L'Arnau, pioner teatre infantil”. *La Vanguardia* (5 September 2016). <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20160905/4111903837/teatre-arnau.html>> [Last accessed: 30 October 2018].
- PAUNÉ, Meritxell M. “Antoni Ramon: ‘Un buen modelo para el Arnau sería el Théâtre des Bouffes du Nord de Paris’”. *La Vanguardia* (18 May 2017). <<https://bit.ly/39izXgo>> [Last accessed: 30 October 2018].
- PRAT I COLL, *Carrer Hospital amb Sant Jeroni*. Barcelona: Edicions 62, 2001.
- PUIG, Oriol. “El futuro incierto del Arnau”. *El Diario* (18 May 2018). <<https://bit.ly/2t5KToc>> [Last accessed: 30 October 2018].
- RAMON, Antoni; LACOL COOPERATIVA D'ARQUITECTES. *Teatre Arnau. Barcelona, Estudio de Memoria del teatre Arnau*. Barcelona: Observatori d'Espais Escènics and Universitat Politècnica de Catalunya, 2017, p. 8.
- RAMON, Antoni; ALOY, Guillem; OLAIZOLA, Ekain. *Arxiu d'arquitectura teatral*. Barcelona: Ate 01, 2011, pp. 145-147.

- REDACCIÓN BARCELONA. “El Ayuntamiento de Barcelona derribará el Teatre Arnau”. *La Vanguardia* (28 October 2016). <<https://bit.ly/2Qnglza>> [Last accessed: 30 October 2018].
- “BCN busca un inversor para rehabilitar el teatro Arnau”. *El Periódico* (16 April 2013). <<https://bit.ly/2Qq4xMw>> [Last accessed: 23 December 2019].
- SASSEN, Saskia. “La ciudad global: una introducción al concepto y su historia”. *Brown Journal of World Affairs* (Brown University), Vol. 11 (2), 1995, pp. 27-43.
- “La ciudad global: emplazamiento estratégico, nueva frontera”. In: LAGUILLO, Manolo. Catalogue of the exhibition *Barcelona 1978-1997*. Barcelona: MACBA, 2007, pp. 38, 42.
- “The Urban Elite. The A. T. Kearney Global Cities Index 2010”. In: *Chicago Council on Global Affairs Foreign Policy Magazine* (Chicago), 2010, p. 4.
- SAVALL SARAGOSSA, Cristina. “Bigas Luna vol portar el cabaret d’El Plata al teatre Arnau”. *El Periódico*, 4 December 2008. <<https://bit.ly/2Qnpesp>> [Last accessed: 30 October 2018].
- STAVRIDES, Stavros; ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ, Σταύρος. *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2010.
- SURIÑACH PADILLA, Ruben. *Les altres economies de la ciutat*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2016.
- TIERZ, Carme; MUNIESA, Xavier. *Barcelona, ciutat de teatres*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2013.
- TOBARRA, Sebastián. “Un inversor compra el teatro Arnau para levantar un geriátrico”. *El País* (12 April 2005). <<https://bit.ly/2QIA6XI>> [Last accessed: 30 October 2018].
- “El Ayuntamiento se plantea derribar el teatro Arnau para dar un nuevo uso al solar”. *El País* (4 July 2004), p. 5.

The Theatres of the City of Barcelona and Community Art: An Approach

Ricard GÁZQUEZ

Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)
Cultura en Viu, Bellaterra Campus (Cerdanyola del Vallès)
ricardgazquez@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Degree in Hispanic Philology and PhD in Performing Arts from the UAB. Playwright and theatre director. He is currently artistic director of the Aula de Teatre of the UAB, assistant professor at the Institut del Teatre and on the bachelor's degree in performing arts at the ERAM of the UdG. His recent research has focused on contemporary performing trends, with a special interest in interdisciplinary artists, in relation to 21st century cultural and theatre policies.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Over the last decade, cultural and theatre policies have tended to include the concept of “culture as a resource” (Yúdice, 2003) with the aim of going beyond it from a perspective of sustainability of performing practices as such (as a deficient artistic activity). Although there are critical voices that seek to overcome this concept, it is difficult to escape this redefinition of the uses of culture. This article reviews part of the recent literature on community art and the social shift in cultural policies. After analysing the concepts of democratisation and cultural democracy as a touchstone, a list of the social and educational activities of the main theatres in Barcelona is compiled, which shows that, apart from a couple of community artistic activities, most focus their work on audience development through participatory activities, meetings and workshops, aware of the multidisciplinary nature of the new pedagogical trends, which make arguments in favour of the positive values of non-formal education through artistic practices.

Keywords: community art, theatre and education, democratisation and cultural democracy, welfare shift of culture

Ricard GÁZQUEZ

The Theatres of the City of Barcelona and Community Art: An Approach¹

Cultural Policies and Community Art: “The Social Shift”

Throughout the last decade, the inclusion and expansion of social and community arts programmes by the main theatres of the city of Barcelona responds to various strategic and structural factors, which are defined based on the different prevailing political notions on the uses of culture, depending on the ideological lines of each authority, both in the areas of local government (which has more directly affected the dynamics of running and planning the city) and autonomous government (as the main showcase for cultural companies), without forgetting the global influence of international cultural policies and programmes. In general terms, the so-called “social and welfare shift of culture” (Vidiella, 2016; Yúdice, 2002) is evident; that is, an ethics of social responsibility is imposed on its own artistic practice, so that a return to society is demanded, some kind of involvement or reciprocity between the artistic and the social, especially by sectors that receive public subsidies directly or indirectly. On the one hand, this often results in a thematisation of certain conflicts or circumstances that affect the daily life of citizens (and the visibility of certain groups at risk of exclusion); in addition to an attempt to involve audiences actively, through participation or collaboration in training workshops that culminate in a show, lessons on various artistic disciplines (movement, dance, writing, acting, etc.); or the promotion of symposiums and conferences where the critical and analytical capacity of the audience on the theatre event and the currents of contemporary thought can be studied, but also where the sensitivity and tastes of participants are examined, in order to create part of the programming

1. This article is an approach to the operating models of the theatre auditoria in relation to the community social agenda. However, I did not want to fail to mention the Mercat de les Flors and the importance of dance that, in fact, has always been a leading field in terms of integration and citizen participation programmes. It is also worth mentioning the valuable work carried out, for example, by La Caldera, founded in 1995 and which has become an Arts Factory on its own merits. I would just point out that the close relationship between the arts of movement and the social fabric deserves a separate article.

of shows or other parallel activities.² On the other, in addition to its social reading, there is a nexus of proximity with the concerns and expectations of entertainment, leisure and the training of citizens, expanding access and participation to culture, these approach strategies also work to nurture the loyalty of sectors of the community that already have cultural habits, as well as to look for new potential audiences. To some extent, there is an implicit marketing strategy applied to culture and the arts, a term that I explain below, as it raises certain mistrust due to its commercial and advertising connotation (Cuenca, 2014).

At the global level, the causes of this social shift respond to the general trend of international cultural policies of the 21st century, which have found that culture can be an indicator, or a regulator, which can serve multiple goals at a reduced cost and, at the same time, is an alternative (creative, educational, recreational and sometimes commercial) to other integration and social welfare policies, which have not always achieved the desired successful results. Thus, the symbolic space of artistic practices (and culture) has assumed a whole series of social attributes and objectives that make it a useful and versatile resource for the “educational and integrating” policies of authorities, since, in fact, some of these features have always been present in the human dimension of the arts and, by extension, in their action-based transformative capacity (through the social actions and events that make them up). This is in addition to the multiplicity of disciplines and plausible perspectives from which to access it: aesthetic, anthropological, philosophical, pedagogical, of knowledge and of thought in general. Thus, amidst other potentialities, the arts are granted a homogenising capacity (in a positive sense, of equality between those who take part), and at the same time it is a space of symbolic representation and, therefore, can incorporate a hygienic component where, on the one hand, the illusion is created that social conflicts and problems are resolved or, at least, everyday conflicts (figuratively) are made visible, and on the other, the psychophysical activity itself is liberating for people who practise it (it has a therapeutic and socialising component). Judit Vidiella (2016) and earlier George Yúdice (2002) detailed all these critical comments on the supposed social commitment of global cultural policies in the new millennium, not free of a certain economic interest (by symbolically dressing up in good intentions the general tendency towards social and employment precariousness, especially since the outbreak of the global crisis in 2008), and a propaganda reversal useful both for conservative and progressive parties that make use of them focusing on the aspects that they most want to emphasise. As explained by George Yúdice (2002: 40) to refer to the seed of this paradigm shift in the instrumental conception of culture:

2. Later on, I will briefly expand this information, based on the specific activities of the main auditoria in Barcelona that serve as an illustrative example of this article: Teatre Tantarantana, Antic Teatre, Sala Beckett, Nau Ivanow, Teatre Lliure, Mercat de les Flors and Teatre Nacional de Catalunya. The study of the architectural characteristics of the aforementioned theatres is related to historical, political, urban planning and economic factors that are absolutely circumstantial, so that analysing here their morphology and examining the adaptation needs over the years would also outweigh the scope of these notes.

In the last three decades, progressive theorists and activists who broke as much with the statistical and cognitivist emphasis of traditional Marxism as with the commodified and anti-rational inflections of the arts relegated the aesthetics and the idea of community in the formulation of a political-cultural alternative to domination. The anthropological shift in the conceptualisation of the arts and society is consistent with what could be called cultural power – the term that I use for the extension of biopower in the age of globalisation – and is also one of the main reasons why cultural policy became a visible factor for rethinking collective agreements. The term brings together what in modernity belonged to emancipation (politics), on the one hand, and to regulation (culture), on the other. [...] This union is perhaps the clearest expression of the resource of culture.

The main international political cultural programmes and initiatives that have had a greater or lesser influence on current dynamics in the global arena are the *Charter of Educating Cities*,³ *Agenda 21*⁴ and the international network *Another Roadmap (AR)*,⁵ meeting places that propose a set of goals of social, educational and environmental *sustainability* in the management of cities around the world to bring about the implementation of a code of ethics of “good practices”, on an equal basis, in all social fields and, especially, from a perspective of *democratisation of culture*. The concept generates a certain debate because it specifically concerns the action and management plans of the city (in the administrative field) in relation to the cultural rights of citizens,⁶ plans that, according to some professionals in the management of arts community practices (related or, at least, that interact with the current local government, Barcelona en Comú and the Institut de Cultura de Barcelona),⁷

3. “The cities that were represented at the 1st International Congress of Educating Cities, held in Barcelona in 1990, set forth in the initial Charter the basic principles that were to constitute the educational driving force of the city, theirs was the conviction that the edification of their inhabitants could not be left to chance. The Charter was revised at the 3rd International Congress (Bologna, 1994) and at the 8th International Congress (Genoa, 2004), in order to improve and adapt its concepts to the new challenges and social needs we face. This Charter is based on the Universal Declaration on Human Rights (1948); the International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights (1966); the Convention on the Rights of the Child (1989); the World Declaration on Education For All (1990), and the Universal Declaration on Cultural Diversity (2001)” (IAEC, 2009: 1).

4. “Agenda 21 for culture was approved by cities and local governments around the world committed to human rights, cultural diversity, sustainability, participatory democracy and creating conditions for peace. It was approved on 8 May 2004 in Barcelona by the 4th Porto Alegre Local Authorities Forum for Social Inclusion, within the framework of the first Universal Forum of Cultures” (Pascual, 2006: 2).

5. “The network has its origin in the need to think, research and critically develop arts education practices based on the publication of the *Roadmap for Arts Education*, compiled by UNESCO at the first world conference on arts education in Lisbon in 2006 and 2010. The main areas of the network are: 1) to critically address the hegemony of an education of colonial and western arts; 2) to analyse the policies and practices of education for the arts (and the growing interest in the role of creativity); 3) to highlight alternatives and develop other paradigms for the research on and practice of arts education (Vidiella, 2016: 53).

6. According to the private foundation *Interarts*, founded in 1995 and entrusted, among others, with the co-organisation of the Universal Forum of Cultures 2004, together with the Spanish Agency for International Cooperation (AECI) and UNESCO, Cultural Rights are defined as “rights promoted to ensure that people and communities have access to culture and can participate in whatever is of their choice. Fundamentally, they are human rights to ensure the enjoyment of culture and its components in conditions of equality, human dignity and non-discrimination. They are rights related to questions such as language; cultural and artistic production; participation in culture; cultural heritage; copyright; minorities and access to culture, among others.” I will not insist on the term, as it is implicit in the content of the article, since, after all, the main issue here is related to the ways in which cultural rights are implemented in communities, taking into account the role of the auditoria and the arts professionals in relation to the communities in their environment. (See the website in the bibliographical references.)

7. The economist and doctor of political science Mauro Castro belongs to La Hidra Cooperativa, an organisation that is defined as “a political company that devotes its work to urban transformation, with the aim of joining the set of professional and social practices that seek to guarantee the right to the city.” The educator and art historian

should tend to develop in a collaborative (and not only participatory) way, in a web of relationships that aspire to *cultural democracy*. As Mauro Castro and Javier Rodrigo (2018: 106) argue:

In the paradigm of the democratisation of culture, culture has been conceived as a fundamental right and corresponds to a policy focused on access to the cultural provision. Under this prism, libraries, theatres, auditoriums and large arts infrastructures have been built to allow the consumption of culture. In this way, access has become synonymous with consumption, and has created cultural audiences and specialised perspectives in the cultural event (Rowan, 2016). In contrast, the paradigm of cultural democracy has a more social perspective of culture, and uses it as a tool with transformative capacity and that reinforces community practices. In practice, these two paradigms are currently hybridised in cultural policies, although the consumer culture continues to be hegemonic in large public infrastructures.

It is worth pausing a moment to clarify the controversy generated by both the complementarity and hybridisation of these two terms (democratisation versus cultural democracy), as a symptom of disagreements and, therefore, of attempts to find a balance in the cultural policies that sustain community-based initiatives, taking into account all their actors.

Cultural Democratisation, Democracy and Marketing

Macarena Cuenca (2014) makes a detailed analysis of both concepts from the point of view of education and sociocultural animation. In spite of the background, it reminds us that European cultural democratisation policies have existed for nearly fifty years now and find their seed in the idealism of May 68 (as George Yúdice also suggests above when, indirectly, he refers to some post-Marxist theorists and activists), a time when this designation began to be used, out of a desire to form a non-elitist culture. According to the author, the criticism of the concept by diverse authors (Fernández, 1991; Ventosa, 2002, among others) brings back to the table the well-debated question of “what is a non-elitist culture?”, a question that poses other dilemmas such as the opposition between elitism and populism, professionalization and participation or conservation and innovation.

One of the answers proposed by Castro and Rodrigo (2018: 76) in this regard understands this tension between opposites as an opposition between a “sectorial culture (based on innovation, excellence and elite culture) and a generalist culture (that has community goals with an integral and integrating sense).” It goes without saying that their vision refers to the field of arts and community culture practices outside the professional artistic environment (that is, it concerns the associative activity and social centres in the neighbourhoods and not theatres and arts centres) and, therefore, does not take

Javier Rodrigo is part of Artibarri, an organisation that has existed since 2003 as: “a resource centre and a network in favour of the development of arts projects of community action.” (See the websites in the bibliographical references.)

into account the theatre system of the city in the field of production, creative processes and performance. After a careful analysis of the operating models of the main social centres, associations and committees of popular festivals in the neighbourhoods of Barcelona (as case studies), it gives a higher value to the social challenges and capacity of organisational self-management as opposed to the aesthetic and artistic challenges, in the same way that it avoids any hierarchy of verticality to defend equalisation in values of social and organisational equality compared with aesthetic values (and artistic *per se*) of what is called *sectorial culture*. It should be taken into account that, in its turn, this *sectorial culture* is conditioned both by production systems and the work circumstances of professional artists, which are mostly precarious or unstable. The challenge that the general arts community projects propose as a horizon is therefore to reach a community management of culture beyond the stratification and cultural cataloguing of artistic practices and objects (Castro and Rodrigo, 2018: 106):

Reviving classical conceptions such as that advocated by Raymond Williams, culture is understood as a way of life of a community, as an everyday and ordinary practice that connects with the values, beliefs and traditions of a group. In this way, through the cultural management of culture, the elitism of unique artistic objects and discourses such as artistic quality or cultural excellence is avoided. This also implies avoiding the metrics that measure culture based on its ability to create or retain “new audiences”. The values of community culture are not based on the fact that people access culture or that there are more spectators or consumers, but instead rely on recognising the active role of people and their cultural rights as citizens (Pascual, 2017).

However, we find an interesting contrast (or, at least, one that challenges the absolute value of this vision) in Macarena Cuenca’s review based on the analysis of other sociologists and educators. Cuenca points out that (2014: 6-7):

Ander-Egg (2000) correctly summarises the essence of both philosophies in strategic objectives. Thus, while the strategic objective of democratisation is access to culture, for democracy, it is cultural participation. [...]

Ander-Egg (2000), like Ventosa (2002), also reflects on the coexistence of democratisation and cultural democracy and argues that they should not be considered strategic objectives of different political projects but should be considered as start and end points of a cultural policy. Thus, it will only be possible to strive toward a cultural democracy after a task of cultural dissemination and having achieved significant levels of access to culture.

Reflections involving a tactical and instrumental distribution or assignment of functions, since if the democratisation (access) plans are associated with political programmes, the culture of participation (through the community arts programmes in this case) are carried out through organisations, associations and platforms that take on the task of making it effective and, therefore, establish a relationship of complicity and mutual convenience – through agreement, financing or contract – with the local authority itself. In spite

of the will or aspiration for these associations, platforms or groups of the community in question (neighbourhood, work, health, school, etc.) to work independently and self-managed in the future, right now there is an institutionalisation of the political commitment for these projects to go ahead. It is what, in other more depressed contexts, George Yúdice (2003: 373) calls an “institutionalisation of the art of the oppressed”, since, as he demonstrates throughout his book, it seems proven that there is no longer an inside and outside of the institution because there is always a structural, ideological and economic framework that links across all spheres.

From a technical point of view, what Macarena Cuenca notes is that today there has been a substitution of the term *democratisation* with the concept of *creation and development of audiences* (audiences, users or participants in cultural activities). Although the objectives can be considered enriching and constructive for certain sectors of the population that are in a situation of economic, educational and general training precariousness (income, educational level, conflicting social environments), and for citizens in general, it is obvious that there is a necessary delegation of functions to certain agents (suppliers of human teams where cultural managers, social mediators, artists hired as advisors, technicians, and so on, work). Meanwhile, the continuity of these groups or companies is conditioned by the political programmes themselves that influence the visibility of difference, inequality or the potential capacity to solve community art conflicts as a tool of training, expression and social transformation. Related to the creation and development of audiences, in a conventional sense, we find the concept of marketing (as mentioned above) that Cuenca qualifies as follows (2014: 13-14):

Although in the beginning marketing and culture were not, precisely, twin concepts, many authors have researched and written about the subject (Hill, O’Sullivan and O’Sullivan, 2000; Kolb, 2000; Colbert and Cuadrado, 2003; Kotler and Scheff 2004; Sellas and Colomer, 2009) and, today, no one questions the benefits of applying marketing to the cultural sector. However, in the 21st century, the simple marketing approach as the core of the audience development process has given way to a more complex approach that pursues the commitment of audiences through a combination of tools such as education, dissemination, marketing and interaction with artists (Brown and Novak, 2007:21).

It is precisely in the definition of the term culture where we again multiply the definitions that, although they could also be complementary, sometimes become opposite, according to the political interests of the moment. Judit Vidiella provides a detailed summary in the report on “Polítiques Culturals: anàlisi del currículum ocult” (Cultural Policies: Analysis of the Hidden Curriculum), published by CoNCA in 2016, when she talks about the discourses of international cultural policy (Vidiella, 2016: 53):

The guidelines of the Council of Europe and UNESCO opt for a “city of education” model, focused on conceiving culture as an instrument that favours economic development. The notion of culture is understood from three approaches:

culture as identity (property), culture as a practice that is creative (universal, with the idea that creativity is in all forms of work), and culture as education and transformation of society (where policies have a key role).

In the first place, the appropriation of the notion of cultural identity by parties and political lobbies seems quite clear. In terms of Barcelona, there are at least three clearly differentiated trends. Broadly speaking, the nationalist notion, which identifies culture with language, traditions, heritage and sociological and historical specificity (more typical of conservative areas and with a long history in the presidency of the Government of Catalonia), and at the same time is based on neoliberal economic approaches that seek, on the one hand, the profitability of cultural enterprises (managed through a policy of facilities and subsidies) and, on the other, identity projection as a country through a cultural identification that is nourished by the aforementioned approaches; the social-democratic notion, which led to the so-called Barcelona Model, precisely putting into practice cultural democratisation and urban modernisation strategies, in parallel with the projection of the image of Barcelona as a plural and cosmopolitan city open to the world (which, despite its proven success as a model, has encountered tourism saturation and gentrification of the neighbourhoods as a counterpoint);⁸ and the current notion of the “common”, which continues the legacy of the previous municipal governments⁹ and that thinks of culture as a “common good, made in common” (Castro and Rodrigo, 2018: 23), while seeking to accommodate so-called cultural democracy through collaborative networking practices, with a strong opposition to the risk of commoditization of the arts and economic neo-liberalism. For all three, however, the concept of social development implies the exploitation of culture and the arts through different channels, which often come together at some points and that, among other things, share the problem of economic management, the dilemma concerning the profitability of cultural industries or enterprises, the image of innovation and modernity of the city as a lure (tourist culture versus sustainable citizen culture) and, last but not least, the difficult political understanding between all three visions (and between the forces that represent them) to bring together or distil the successes and rectify the mistakes made in the past.

Moreover, the ways of working that include the term *creativity* have certainly impregnated the labour market at all levels (mainly in technology and communication companies but also in tourism and gastronomy, as in many other commercial and business fields). It also seems quite clear that

8. What has been criticised about the Barcelona Model from fields that aspire to integral community management is, above all, that it was founded on the creation of big cultural infrastructures and events (1992 Cultural Olympiad and Olympic Games, 2004 Universal Forum of Cultures, Library Network, Auditori de Barcelona and other big facilities, as paradigmatic examples) so the grassroots culture was given fewer resources (social centres, neighbourhood associations, self-managed centres, and so on) to enhance, according to them, a consumerist and mercantilist vision of culture (Castro and Rodrigo, 2018: 24-25). Other authors point out how the British labour model of *cool britania* was imitated to take a profit as a creative city, with an investment in infrastructure capable of hosting major events, while undertaking strategic planning as a knowledge society (Rius and Sánchez-Belando, 2015).

9. It is worth recalling that the PSC has governed Barcelona City Council since 1979, with mayors Narcís Serra (1979-1982), Pasqual Maragall (1982-1997), Joan Clos (1997-2006) and Jordi Hereu (2006-2011). Between July 2011 and June 2015 the mayor was Xavier Trias, of the Corvergència i Unió party, and from June 2015 until the present is Ada Colau, of Barcelona en Comú.

the notion of non-formal learning¹⁰ through the educational and experiential use of artistic and cultural resources decisively makes up the current ideological and strategic panorama, mainly as a complement to the lack of resources of formal learning, as a result of the economic cuts, as is well-known, as a restrictive measure of the budgets by conservative policies faced with the obstacles of the economic crises and as a tangential consequence of the political ups and downs in relation to territorial policies. Thus, the role of the artist, as an arts professional, has also been transformed into that of the mediator, invigorator, social worker, socio-cultural worker, therapist, guide or educator (Vidiella, 2016b and Yúdice, 2003). In summary, what today is known as a *facilitator*, a multifaceted figure that acts as a hinge between the group (audience, community, participants) and the institution, the association or the company managing the artistic activity as a service.

Although community arts managers avoid the idea of ideological exploitation of art calling on the “common good”, this caution is due to two reasons. In the first place, because they follow an ethical code of “good practices. It is worth highlighting that the status of excellence or moral goodness is, in itself, proof, or at least, a sign of a political and ideological use of the resources (despite being well-meaning and constructive). And, in the second place, because the notion of *community arts* itself is a way of understanding both doing and applying the arts (the uses) and organising community life and management (structural operation concepts that are equally politicised).

It is opportune to cite the words of Eva García (curator of ART i PART and director of ComuArt)¹¹ in the effort to mitigate the tension between the authorities and society concerning community arts creation. Hers is a self-critical point of view that seeks to find the place of community action and detect its successes and failures, because both form part of processes in constant development with a high level of weakness on all sides (2018: 79):

The cultural management groups that have not included community arts in their contents and those related with community arts intervention indirectly deal with the management and sustainability of the projects. There are few formal and informal centres to socialise, think and discuss in depth alternatives to ways of producing and relating, based on cooperation, transfer of knowledge and discoveries, articulating resource banks fed by common and shared knowledge. Community arts creation sheds light on the invisibilities and poverty – economic, social and identity – that capitalism generates. Within the projects poverty is being created, understood as precariousness and self-exploitation. In this respect, and trying to be extremely cautious in the approach, we can't forget those people who usually will not form part of the teams but will form

10. The education fields are under permanent revision, mainly in terms of the search for a balance to outline a cross-over approach and interdependence between formal learning, non-formal learning (innovative, through all kinds of creative practices: socio-cultural, environmental, health, occupational, in values, artistic and cultural) and informal learning (complementary, led by self-learning and socialisation) (Vidiella, 2016b: 61-63).

11. The ART i PART programme of community arts creation in the neighbourhoods is an initiative of Barcelona City Council managed by the Institut de Cultura, which invites residents of the city to take part in a community initiative in which they act as creators. ART i PART, which was first held in 2018 in five neighbourhoods of the city, will reach the neighbourhoods of El Besòs, Gòtic and Poble-sec in 2019. Comuart is a non-profit organisation that promotes and supports community creation processes.

part of the actual processes and actions: the communities, the participants, the non-professionals, the emerging artists, and so on, immersed in intensive and demanding processes, being, in some cases, people whose rights are socially infringed. The question of whether they have to be paid or not as artists and its consequences is very present, although it does not tackle as a whole a wider issue concerning the tangible and intangible gains for all those involved in these processes. Each organisation must analyse with rigour and coordination the context and people involved, as well as the conditions that the project requires and, therefore, the commitments and responsibilities, and enable an honest dialogue on the possibilities of each person, their limitations and needs.

Faced with this global reality in which art and education are understood based on a multidisciplinary approach, with a firm moral imperative of solidarity that makes intersectorial cooperation necessary faced with the most weakened social contexts of society, it is quite clear that art (dissolved within the concept of culture) becomes a key tool to initiate social transformation processes that, paradoxically, challenge their own function and their ontological meaning in contemporary society. In this panorama, the theatres of the city cannot remain outside the currents of contemporary thought that determine the overall cultural policy and, moreover, they cannot survive outside the artistic and theatre ecosystems of the city. For the auditoria that do not have a strictly commercial aim concerning the theatre event, beyond putting on shows, a responsibility faced with the integration of social and community programmes prevails. Although most theatres of the city that do not match this profile (as least those listed below) have already carried out this task partially (through meetings with the audience, talks, school visits and other participatory activities), for the time being the so-called “social and welfare shift of culture” has been institutionalised through the collaboration with public and private associations and foundations, has been expanded with self-funded economic resources, or works with human resources that operate within a network of professional and personal cooperation. Let’s look at some of these activities in order to draw some conclusions, while considering the new paradigm of participatory culture.

Events organised by the theatres of the city of Barcelona (social and community programmes)¹²

Antic Teatre

- Development of arts projects with the community and annual open door days: the “Festa d’Aniversari de l’Antic”, *OFF Sant Jordi*, with presentations, poetry recitals and dramatised readings; the “Festa de la Castanyada”, with the autumn meeting of the Antic Teatre community, with communal lunch and different activities with the residents of the neighbourhood.

12. I would like to express my appreciation for the contributions and willingness of the theatre directors or press offices who have provided me with dossiers and information about their activities. Particularly: Julio Álvarez (Tantarantana), Toni Casares, Víctor Muñoz and Aina Tur (Sala Beckett - Obrador), Mar Solà (Teatre Lliure press) and Xavier Pujolràs (TNC programme coordinator).

- Link with the Associació de Veïns del Casc Antic and with many other associations in the neighbourhood, such as the Xarxa de Cures.
- Community arts projects: centre working since 2011, when a group of residents in the neighbourhood began to work with dance professionals in workshops and approaches to the language of movement. The process is called *Ritme en el temps*. Since 2012, it has presented an annual performance. Between 2013 and 2016 the resulting shows also formed part of the programme of the Festival Grec de Barcelona.
- In 2017 the community arts project with senior people of the Antic Teatre was remodelled, and the playwright and theatre director Marta Galán took it over by exploring the beauty of the ageing of the protagonists, the female residents in the neighbourhood. The multidisciplinary show was called *La bellesa*. It was premiered at the Festival Grec and later participated in the III Fòrum d'Arts Escèniques Aplicades (November 2017, Institut del Teatre, Barcelona) and in the X Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas (May 2018, Teatro Valle Inclán, Madrid).

Teatre Tantarantana

- *Pi(e)ce*: Performing Creation Intergenerational Project, which since 2011 has worked with senior citizens and teenagers from schools in the neighbourhood under the coordination of the choreographer Constanza Brnčić and the playwright Albert Tola. The first time involved a creation workshop aimed at young people from El Raval, conducted outside school hours. In the five following editions it involved senior citizens from the neighbourhood and work began with the public secondary schools in the area, during teaching time and in partnership with the teaching staff of these schools.
- Okupa Raval seeks, as its name suggests, to occupy the neighbourhood and explore common and collective spaces in order to turn them into new spaces that can generate stories that portray an equally common and collective reality.
- *Assajar és de covards* is a dramatised reading, a concert and an acting jam session in the same event. A session that involves actors, directors, musicians, photographers and playwrights with the participation of the audience. Event produced and led by the Cia Casa Real one Monday per month at Àtic 22.

Sala Beckett - Obrador Internacional de Dramatúrgia

- Since 2009, the Institut de Cultura de Barcelona and the Consorci d'Educació de Barcelona have developed *Creadors en Residència* in secondary schools of Barcelona, a programme that introduces the different artistic expressions in public secondary schools through the direct and ongoing contact of a creator with the students. Since the academic year

2011-2012, the Sala Beckett - Obrador has participated, suggesting an artist (or artists) and acting as a mediator with the corresponding secondary school. It has had the participation of the playwrights Cristina Clemente and Helena Tornero, the companies Indi Gest and La Calòrica, the artistic tandem formed by Gerard Guix and Montse Rodríguez, and Iván Morales, Agnès Mateus and Quim Tarrida.

- ELS MALNASCUTS: theatre laboratory for people aged between 16 and 30, professional and non-professional, to experiment in any field of the performing arts. The shows of ELS MALNASCUTS are created based on an open call from which a group emerges.
- The Escola Pere IV in the neighbourhood of Poblenou has taken the performing arts as the backbone of its educational project, and the Sala Beckett, next door to the school, mentors the artistic part of the programme, providing advice to teachers, specific courses and activities to bring students closer to the theatre world.
- Writing and reflecting on theatre: the resident playwright of the Sala Beckett teaches two classes per year, both to the oldest students in the school and their teachers on the craft of writing theatre and basic dramaturgy concepts.
- Guided tours: The different theatre crafts. Guided tours led by different professionals to talk with the students about theatre crafts.
- Teaching theatre and using theatre for education. Specific course for teachers.
- Thought and debate: The Sala Beckett promotes open and participatory contexts for exchanging knowledge, thought, debating ideas, concerns and projects. It also encourages the holding of events on a specific subject.

Nau Ivanow

Apart from the residencies for theatre companies and the specialised playwriting, performance, lighting and theatre production courses, the initiative of Nau Ivanow to get closer to the community is the *Escola de l'Espectador* in La Sagrera, which tries to break the barrier between companies and audience with the objective of showcasing the work of the creative process. The phases open to the residents of the neighbourhood are the following:

- Share with the company the first contacts with the play, the first readings.
- Option of participating in some of the rehearsals in order to discover the creative evolution.
- Contribute to the task of creating costumes and set design (props).
- Attend the different phases of the production process.
- Attend the premiere of the show.

Teatre Nacional de Catalunya

- It works with La Caixa Foundation through its programme *CaixaEscena*, with a call aimed at young people aged 15 to 18 to create a show. 2018-2019 season: *Youth#4*, conceived and directed by the French director Didier Ruiz, from La compagnie des Hommes, a production that will be performed at the TNC.
- The TNC works with the community in which the building is located (the neighbourhood of El Fort Pienc), contributing to the festival board and other associations, mainly by assigning venues and/or material in the most relevant events, such as its main festival.
- Meeting of social theatre for young people, *Deslímita'm*, organised by imactaT and the Fundació La Roda, which since 2008 has brought together one morning on the same stage the young people who participate in the project *Actuem!*
- Collaboration with the Fundació Èxit with the objective, in internships, of making young people aware of the different crafts and tasks related to the world of theatre: from the electrician to the stagehand, or the builders and tailors. They also look after their training.
- Participant in the programme *Apropa Cultura*: a range of shows and cultural events at affordable prices for people at risk of social exclusion or with disabilities.
- Educational activities complementary to the performances: guided tours, theatre meetings, lectures on theatre crafts...

Teatre Lliure

- Educational Service: initiatives that match the different audiences, from shows aimed at primary and secondary school students to educational events that complement the performing arts. The programme has worked since 2010 under the motto *El Lliure dels nens*.
- Educational events complementary to the performances: guided tours, theatre meetings... As well as theatre tours and theatre meetings à la carte.
- *Creadors en Residència*: first year in which the Lliure has participated (2018-2019). The resident artist at the Institut Montjuïc is the playwright and director Anna Serrano.
- Collaboration with Àgora-UPF: educational project with universities.
- Accessible performances, in collaboration with ONCE and the Institut Municipal de Persones amb Discapacitat (IMD).
- Recent programme cycles: *NOSaltres*, *Fòrum Dones Lliures*.
- Collaboration with Escenaris Especials, Fundació Arrels, La compagnie des Hommes.

- Collaboration with women's associations and feminist movements: Llibreria Còmplices, Biblioteca Francesca Bonnemaison, Centre de Documentació Joaquina Alemany i Roca, Duoda - Centre de Recerca de Dones, Llibreria Pròleg, Llibreria La Raposa, Llibreria On the Road.
- Workshop of the Kompanyia with Kelly Hunter: social event.
- Collaboration with the Centre d'Educació Especial Montserrat Montero.
- Other projects in which they are involved: *Apropa Cultura*; *Educa amb l'art*.
- Collaboration with Projectes Gratuïtats PAE: provision of free tickets to deserving schools.
- Collaboration with *We Act Assoc*, a multidisciplinary performing arts festival featuring a contemporary and accessible programme, both for an audience with sensorial diversity and for performing arts enthusiasts.

Mercat de les Flors

- *Tot Dansa*: its main objective is to foster and showcase contemporary dance. The project brings this artistic speciality closer to students from public secondary schools in the city of Barcelona.
- *Versió Ciutat Dansa*, a pilot programme promoted by the IMEB (Institut d'Educació de Barcelona) and the Mercat de les Flors, aimed at secondary school students in public schools in Barcelona. It was born out of the need to provide continuity to the already established project *Tot Dansa*. The project promotes dance in Catalonia, linking the schools with associations, public facilities and centres. A networking that culminates in a street show: a choreography led by a renowned choreographer.
- *Tots dansen*: currently the project has become part of the Plan for the Promotion of Dance promoted by the Department of Culture of the Government of Catalonia, which must help increase and stabilise this educational initiative of Catalan scope that brings the language of movement and contemporary dance to a young audience. Aimed at secondary schools, this initiative encourages the participation of citizens and the knowledge of dance in Catalonia.
- In the *Projecte Tàndem Escola Bàrkeno + Mercat de les Flors - Graner*, dance and artistic movement enter the pre-school and primary education curricula in a multidisciplinary form. This educational innovation project seeks to create wide and sensitive spaces, in which the language of dance and the arts of movement are the learning vehicles in the different courses taught at school, as well as another form of discovery and experience.
- Residency Programme, with Graner - Mercat de les Flors as mediator from the 2012-2013 season to the present (2018-2019). The resident artists have been: Àngels Margarit (IES Joan Coromines), Los Corderos s.c.

(IES Milà i Fontanals), Aimar Pérez-Galí (IES Menéndez y Pelayo), Societat Doctor Alonso (IES Montjuïc), Toni Mira (IES Josep Comas i Solà), Bog Bouncers (IES Moisès Broggi), Jorge Dutor and Guillem Mont de Palol (IES Montjuïc), Constanza Brnčić (IES Josep Comas i Solà) and Andrés Waksman (IES Barri Besòs).

Arnau Itinerant

In July 2007 Barcelona City Council gave the green light to the Special Plan of the Teatre Arnau, with the objective of expropriating the property and turning it into a performing arts centre. Moreover, the purchase of the theatre from the Christian Evangelical Chinese Church took place in late 2011. Six years after its purchase, the municipal building continued in a state of abandonment and the situation of the Teatre Arnau was a source of concern for a large number of associations and groups after so many years of deterioration and inactivity. Once the building was acquired by Barcelona City Council, the main question is what its future will be. To discuss it, the function that this facility must perform and the uses it will have, a participatory process was designed that involves part of the cultural sector and the neighbourhood associations of the three districts, and also all the groups that have shown their concern in the preservation of the venue. This cultural and community initiative, which takes place in the neighbourhoods of El Raval, Poble-sec and Sant Antoni, is developed based on:

- A working group comprising associations, professionals and volunteers in charge of building an organisational and community management model.
- Three interlinked work lines (community, memory and performing arts) in each of which a project is developed that enables the community to get involved in the cultural project of the Teatre Arnau.
- Workshops and activities of each of the projects in order to work, based on a community approach, on historical memory, co-produce a community show, conduct training in performing arts and related technical services (lighting, set design, sound, and so on) and produce a performing arts show.

Conclusions

On the two sides of the table, according to the list of activities above, the openly political declaration of principles of the Antic Teatre is striking, which in its website states: “The interest in the current political and social situation, along with the joint desire to root in the community and active participation of the residents, leads the Antic Teatre to engage in the use of art as a social and political tool.” While the presentation of the TNC in the Apropa Cultura website states that:

“is an arts facility conceived as a centre of production and performance of shows whose aim is the growth of the performing arts, with a high level of excellence and artistic quality to get closer to all citizens. It is a public service institution aimed at the cultural enrichment of the country and a useful instrument for the creativity of artists and also the meeting between creators and society.”

The language is revealing. The regulars of the Teatre Antic, which is the smallest of the aforementioned facilities (in terms of seating capacity) know that it distinguishes itself with a commitment that seeks to be activist and that its programme commits to new trends and independent interdisciplinary initiatives. Moreover, along with the Teatre Tantarantana, which also commits to alternative and emerging initiatives, they are the two only centres fully devoted to strictly community arts activities with the participation of the residents as co-creators of a piece. The fact that both La Ribera and El Raval, the neighbourhoods where they are located, are the most conflictive in demographic terms,¹³ places the management of these auditoria in a context in which the option of seeking the integration of the social fabric in their programme is coherent by means of “the use of art as a social and political tool.” Moreover, the biggest theatre (also in terms of seating capacity) deliberately uses the words “excellence, cultural enrichment of the country, instrument and public service”. As noted throughout this article, the TNC would be the public theatre that meets the political notions of the autonomous government, which although it carries out educational activities, as could not be otherwise, has other priorities, while the local government gives priority to the trend of decisively encouraging community practices and the social approach. In terms of other theatres of the city, we should not forget that the Teatre Lliure was born as a cooperative with an association of friends and spectators always at its side and that, after becoming a foundation, it was Barcelona City Council, during Pasqual Maragall’s mandate, that offered it the venue of the Palau de l’Agricultura to expand and grow. Like the other aforementioned theatres, all of them place a special focus on audience creation and education through the arts, from a multidisciplinary viewpoint that adapts to the arguments outlined above.

Finally, there are two questions that, more than certainties, seek to awaken concern over the future of theatre. Both address the key relationship between artists and audience. On the one hand, as George Yúdice (2003: 376) predicted at the start of the new century, we should wonder whether the artist has to train to become an “ethnographer”. Consequently, must we assume that all the avant-garde models that sought the fusion of art and life are no longer relevant as soon as they become a service? And, finally, following the reflections of Professor Marco de Marinis in the last issue of this journal (2018), where he criticised the artistic-political drift of participation, alongside the plea to “rehabilitate the spectator”: is it not the audience that makes the performing event meaningful through their response? Let’s hope that

13. Both La Ribera and El Raval have a high level of ageing and solitude in their population, mainly women, an intercultural reality with a strong presence of extracommunity residents and growing touristification rates.

the social and education shift, as well as the community participation initiatives, which of course we must understand from a constructive perspective, also manage to fill the theatres with future, attentive, critical and restless spectators with respect to the performing arts in all their formats.



Bibliographical references

- ANDER-EGG, Ezequiel. *Metodología y práctica de la animación socio-cultural*. Madrid: CCS, 2000 (cited by Cuenca, 2014).
- ARANDA, Daniel; CREUS, Amalia; SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi (Eds.). *Educación, medios y cultura de la participación*. Barcelona: UOCpress, Comunicació # 32, 2013.
- BROWN, Alan; NOVAK, Jennifer (2007). *Assessing the intrinsic impacts of a live performance*. WolfBrown, <<https://bit.ly/2qFnstM>> [Last accessed: 2 April 2019].
- CASTRO, Mauro; RODRIGO, Javier. *Gestió Comunitària de la Cultura a Barcelona. Valors, reptes i propostes*. Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona, 2018.
- CUENCA, Macarena. “La democratización cultural como antecedente de audiencias culturales”. *Quaderns d’animació i Educació Social*, No. 19, <<http://quadernsanimacio.net>>, January 2014, ISSN: 1698-4404, pp. 1-16.
- DE MARINIS, Marco. “Rehabilitating the Spectator. For a Criticism of Participation”. *Estudis Escènics*. Barcelona: Institut del Teatre, No. 43, 2018, pp. 465-481.
- FERNÁNDEZ PRADO, Emiliano. *La política cultural: qué es y para qué sirve*. Gijón: Trea, 1991 (cited by Cuenca, 2014).
- GARCÍA, Eva. “Creació artística comunitària. A la recerca d’una tensió ajustada”. In: *Estat de la Cultura i de les Arts (6_2018 Dimensió social de la cultura)*. Barcelona: CoNCA-Gencat, 2018, pp. 71-84.
- IAEC (INTERNATIONAL ASSOCIATION OF EDUCATING CITIES). *Charter of Educating Cities*. Barcelona: United Cities and Local Governments - DiBa and Ajuntament de Barcelona, 2009, <<https://bit.ly/38rGTHK>> <<https://bit.ly/37oET1F>> [Last accessed: 12 April 2019].
- PASCUAL, Jordi. *Idees clau sobre l’Agenda 21 de la cultura. Pla estratègic de Cultura de Barcelona*. Nous accents 2006. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2006, <<http://www.bcn.cat/plaestrategicdecultura/>> [Last accessed: 2 April 2019].
- “La cultura en la agenda urbana”. In: *Ciudades*, Barcelona, UOC, 2017. <<http://ciudad.blogs.uoc.edu/2017/10/la-cultura-en-la-agenda-urbana/>> [Last accessed: 2 April 2019].
- RIUS, Joaquim; SÁNCHEZ-BELANDO, María Victoria. “Modelo Barcelona y política cultural: usos y abusos de la cultura por parte de un modelo emprendedor de desarrollo local”. *EURE*, Vol. 41, No. 122. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, January-April 2015, pp. 103-123, <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19632803005>> [Last accessed: 9 April 2019].
- ROWAN, J. (2016): *Cultura libre de Estado*, Vol. 16, No. 4, ISO 690, 2016, pp. 516-53 (cited by Castro and Rodrigo, 2018).
- VENTOSA, Juan. *Fuentes de la animación sociocultural en Europa: del desarrollo de la cultura a la cultura del desarrollo*. Madrid: CCS, 2002 (cited by Cuenca, 2014).

- VIDIELLA, Judit. "Polítiques culturals: anàlisi del currículum ocult". In: *Estat de la Cultura i de les Arts (4_2016 Nexes i divergències en la política cultural)*. Barcelona: CoNCA-Gencat, 2016, pp. 45-56.
- "Educació i cultura en l'àmbit no formal: encreuaments i desafiaments". In: *Estat de la Cultura i de les Arts (4_2016 Nexes i divergències en la política cultural)*. Barcelona: CoNCA-Gencat, 2016b, pp. 57-70.
- YÚDICE, George. *El recurso de la Cultura. Usos de la Cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.

Websites consulted

- <<https://www.apropacultura.cat/es/equipamiento/teatre-nacional-catalunya>> [Last accessed: 12 April 2019].
- <<https://artibarriblog.wordpress.com>> [Last accessed: 12 April 2019].
- <<https://artsenselimits.wordpress.com/2018/03/22/que-es-el-icafque-es-comuart/>> [Last accessed: 12 April 2019].
- <<http://www.anticteatre.com>> [Last accessed: 12 April 2019].
- <<https://www.barcelona.cat/teatrearnau/arnau-itinerant/>> [Last accessed: 12 April 2019].
- <<https://culturalrights.net/ca/principal.php?c=1>> [Last accessed: 29 August 2019].
- <<http://conca.gencat.cat/ca/publicacions/informe-anual-conca/>> [Last accessed: 12 April 2019].
- <<http://lameva.barcelona.cat/districtecultural/ca/art-i-part>> [Last accessed: 12 April 2019].
- <<http://lahidra.net>> [Last accessed: 12 April 2019].

Place-making from the Urban Palimpsest

Kathrin GOLDA-PONGRATZ

k.golda-pongratz@coac.net

BIOGRAPHICAL NOTE: PhD in Architecture and Urban Planning (Karlsruhe Institute of Technology, KIT) and urban researcher. Professor at the Universitat Internacional de Catalunya, Barcelona. Research fields: urban memory, Latin American urbanism and architecture, perception and representation of the political, urban renewal and place-making strategies, and collaborative urban practices. Co-director of the documentary *Ciudad Infinita – Voces de El Ermitaño* (Lima, 2018). Member of the Institut dels Passats Presents de Barcelona. Member of the Expert Committee of the European Prize for Urban Public Space (CCCB), the Deutscher Werkbund and the Academia Europaea.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Based on the concept of the city as a palimpsest, a kind of constant superimposition of physical layers and traces of tangible and ephemeral memories to be explored again in each historical moment and each urban path, the article proposes reading and interpreting some examples of territorial inscriptions in Europe and Latin America, the tensions generated by them and the spatial and socio-cultural strategies that frame and constitute them.

In this respect, the text seeks to broaden the notion of urban memory, on the one hand, while inviting us to understand urbanism, beyond its technical function of territorial planning, as a collective practice, and an exercise in summarising and bringing together the intrinsic logics of a place with its social use. It defends transformative power in the short and long term, and the place-making capacity of some civic, political and artistic actions in the urban space. At the same time, it explores its experiential and commemorative potential to imagine an urban planning more oriented towards making places capable of meeting the demands of contemporary urban societies in all their diversity. It calls for a Geddesian reading of cities and argues for a kind of urbanism of memory that can emerge from a holistic view of the place and all its physical and social layers.

Keywords: place-making, palimpsest, Patrick Geddes, collective memory, places of memory, urbanism of memory, memorial, public space, amnesic space, commemorative policies

Kathrin GOLDA-PONGRATZ

Place-making from the Urban Palimpsest

*‘What is it, do you think?’ said Julia.
‘I don’t think it’s anything
– I mean, I don’t think it was ever put to any use.
That’s what I like about it.
It’s a little chunk of history that they’ve forgotten to alter.
It’s a message from a hundred years ago,
if one knew how to read it.’*

George Orwell (in Iniesta, 2009: 477)

*I don’t believe that space can be neutral.
The history of wars,
and perhaps history in general,
is but an endless struggle to conquer space.
Space is not simply a setting;
it is what makes life possible.
It is the site of proximity, where everything crosses over.*

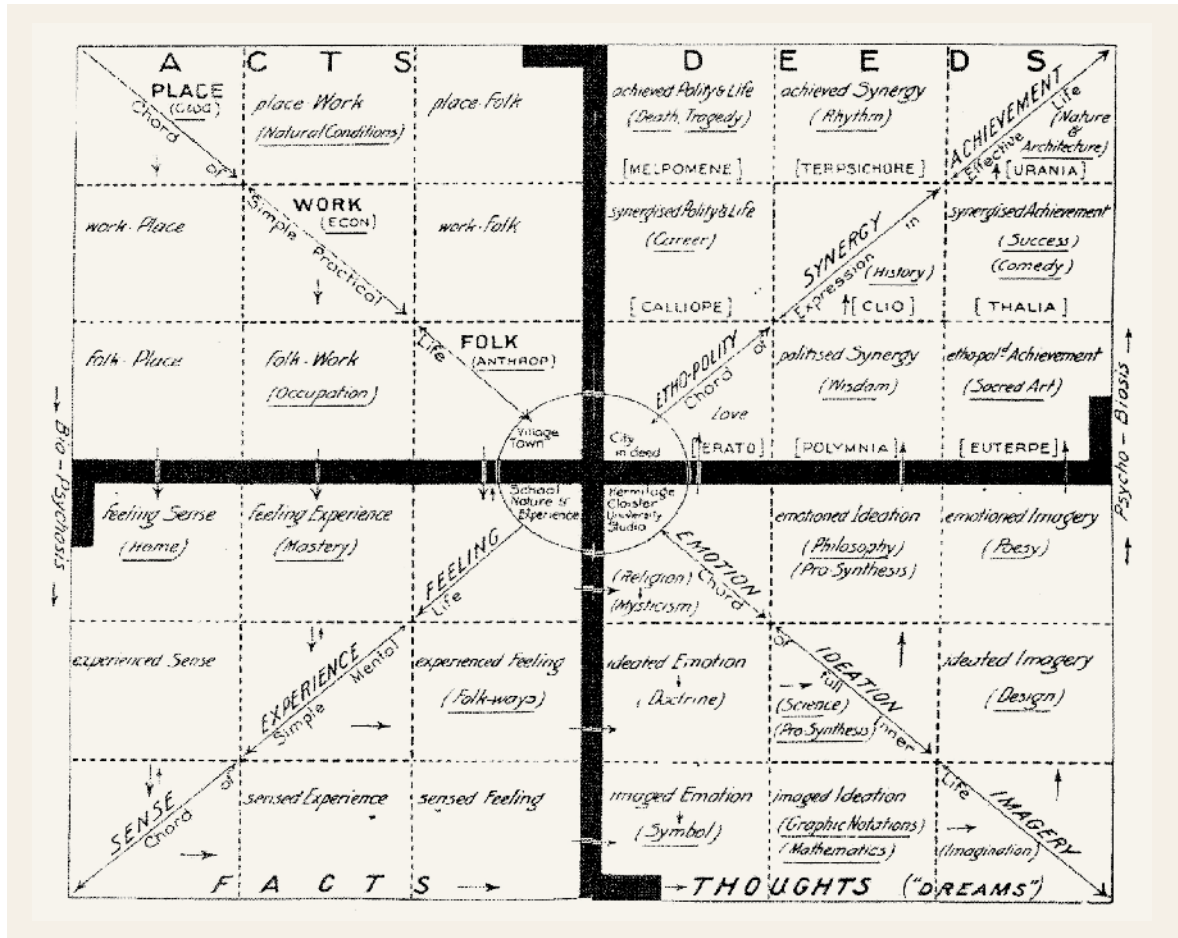
Doris Salcedo (in Princenthal, 2002: 12)

Urban memory? How does it help us? And where do we find it? Learning to read the chunks of history, the traces, the remains of an inscription on a façade, a building placed further back on a street or the presence of an empty lot, in the sense of George Orwell’s quote, can help us answer these questions. We could also start from the notion of space provided by Colombian visual artist Doris Salcedo. Making visible, making accessible and incorporating in the urban space the traces and echoes of both violence and collective experiences, identifying the meaning of certain urban places and finally place-making in this sense are acts of great importance. This text seeks to understand them as tools and strategies of what could be defined as an “urbanism of memory”, capable of articulating the multiple physical and social layers of a place and of adding new strata in each moment.

As we endeavour to interpret urban spaces on several scales — from the micro scale of a sculpture to the macro scale of a neighbourhood, an urban operation or the place itself — and when interpreting their qualities and memorial meanings in both European and Latin American contexts, we start from three main approaches: first, from the concept of public space as one where, within an urban and national context, the official memories of a people or a society are transmitted; second, from the perspective of public space impregnated with shared, collective and individual memories; and, third, from different collective or individual actions, mostly artistic, that emerge to decode or recover memories that escape political will; that is, whose defence is not part of a political agenda of the context and the moment.

Such actions are framed in a place-making practice: the place is understood as a centre of action and interaction, and its creation comes from human activity, also urban in some cases, and above all from an activity inter-related with all aspects of our life. The Scottish biologist and urban thinker Patrick Geddes, who believed in the close interrelation of spatial structures and social processes, in the importance of monitoring and understanding the place and in the positive impact and fundamental role in increasing quality of life that the cautious design of the environment and living spaces can have, provides us with a theoretical framework. His diagram *Notation of Life*, published for the first time in 1927, represents a holistic summary of life as a whole and of all the interrelated factors that constitute and anchor it in space. It is based on his conviction about the organic nature of society. It distinguishes and at the same time relates the passive side of life (place, work, folk) and its active side (achievement, politised synergy) and also shows the interrelation between external aspects and subjective or internal aspects of life. According to Geddes, each intervention in a place or place-making process requires a study that includes technical, social, historical and cultural factors, and must be adopted and approved by the residents of the town or village in question (Zimmermann, 2018: 302).

For the British architect John F. C. Turner, whose writings and documentation of the self-building process of a city from the end of the 1950s in Peru will be resumed at the end of the article, Geddes' thinking has been a fundamental influence in the construction of his ideas. His interest in ways of building community beyond housing itself combines his knowledge of Geddes and his observations of the building of neighbourhoods by the people in Peru. He understands place-making as an emerging paradigm (Turner, 2016), and defines planning as the “process of organizing a physical environment” for human well-being. In a holistic planning that he calls “ecology of man and his environment”, the elements are the Geddesian categories of place, work and folk (Golda-Pongratz and Oyón, 2018: 159). Turner thus inspires some Geddesian readings of the place and a review of our ways of leaving traces on it.



The diagram *Notation of life*, by Patrick Geddes. In: Zimmermann and he, in his turn, in Turner, 2018: 305.

The Public Space as a Palimpsest of Collective Memories

Understanding the public space as a palimpsest¹ helps us understand that, beneath the surfaces on which we move, there are layers of human use, inscriptions in the place from very different eras, visible and invisible traces of collective and individual uses that are constantly overlapped, erased, reprinted and transformed. The concept of palimpsest helps us understand that these physical and symbolic layers overlap and that not all of them can be visible at any one time. However, interpreting them is never neutral and thus the acts of erasing, eliminating, reactivating, making visible or commemorating are always subject to the different ideological phases of the time, to political and urban procedures. Overwriting and making visible again are the essence of urbanisation, landscape design and cultural history itself (Golda-Pongratz in Vinyes, 2018: 261).

A place like the Plaza de Armas in Lima, the capital of Peru, is an exemplary and at the same time classic urban space in the sense of a collective memory palimpsest. Like any other main square in a Latin American capital, the centre of ecclesiastical, communal and state power, it has always been

1. The concept of palimpsest comes from the Ancient Greek *παλίμψηστον* and describes a parchment whose inscriptions have been erased to give way to new inscriptions that overlap on the same surface. With each new layer the document takes on a more profound and complex density of recoverable traces and, therefore, of meanings.

a key place for confrontation between authority and people, so it is necessarily the place where protest and the struggle for power happen. It is the place where an official system of symbols of the country is defined, as around the statue of the conqueror Francisco Pizarro, whose relocations at different points of the square throughout the 20th century have always been moments of discussion of national identity. The statue is loaded with symbolism, both of the conquest and the subsequent miscegenation. As is the setting of a stone dedicated to the last indigenous *kuraka* Taulichusco during the socialist municipal government of Alfonso Barrantes in 1985. It is a symbol of asserting a territorial identity that would not have been possible in other historical moments and is therefore inscribed in the urban space as a political trace.

In 2000, an ephemeral, collective and highly political and emotionally-charged ritual was performed in this square, which was etched on the collective memory of Peruvians: the public rite of flag washing.² After the re-election of President Alberto Fujimori based on electoral fraud, the people's discontent had been increasing. Thus, from the end of May 2000 and every Friday at noon, citizens gathered to wash the flag, a ritual for the symbolic purification of the "dirty" flag until democracy was restored in Peru.³

In the city of Barcelona, among many palimpsestic places, it is worth mentioning the Turó de la Rovira, a hill in El Carmel neighbourhood whose location and height has always given it a strategic position within the urban fabric. Its layers have literally been revealed and exposed by a recent landscape intervention: all phases of its occupation, which began with an early Iberian settlement, but especially the installation of anti-aircraft batteries during the Spanish Civil War and the subsequent phase of construction of self-built dwellings after the war and until the 1980s, when its occupants were relocated as part of a municipal "slum clearing" programme. So all the inscriptions present on this hill have now become visible and their fusion into a landscape design makes it a place of urban learning and a unique experience.

Of the self-built city, whose memory we will talk about later, little remains other than its memory and a dignification in the form of an exhibition integrated into an old air defence building managed by the Museu d'Història de Barcelona (Museum of History of Barcelona, MUHBA). In a short time, the award-winning project⁴ has gone from being an abandoned and forgotten place to a tourist magnet. Its monumentalisation, however, carries the danger of a new form of supplanting⁵ memory, if it is used as a starting point for other urban interventions in the area and for a probable forced eviction of the residents remaining there.

2. Washing the flag shares features with the Mothers of the Plaza de Mayo movement in Buenos Aires, who met in that public space every week to keep alive the memory of members of their families who disappeared during the dictatorship. This movement helped to bring down the regime and opened the eyes of the world to the fate of its victims.

3. On 22 October 2000 the mandate of President Fujimori definitively ended and an interim president led the nation to free elections.

4. The intervention received the European Prize for Urban Public Space *ex aequo* in 2012 and is well documented in <<http://www.publicspace.org/es/obras/g320-arranjament-dels-cims-del-turo-de-la-rovira>> [Last accessed: 15 November 2019].

5. The video *The Supplanted City* by the group *Repensar Barcelona* formed part of the participation of Sitesize in the 53rd Venice Biennale. (2009). Link: <<https://vimeo.com/108912473>> [Last accessed: 2 November 2018].

Amnesic Spaces, Spaces of Ephemeral Memory

The years before the crisis that emerged from 2008 were somewhat marked by the supplanting of urban concepts and civic forces by an urbanism aimed at erasing traces. In Barcelona its peak was in the mega project of the 2004 Universal Forum of Cultures. At that time the Catalan artist Francesc Abad presented his documentary work *El Camp de la Bota* and explained that this new convention and leisure centre with esplanades facing the sea had been a place of outdoor executions in front of a wall during the Franco regime. Between 1939 and 1952, 1,706 people lost their lives in the place whose existence is systematically denied by the current asphalt platform that covers it. In addition to architectural elements of a globalised aesthetic, it is surrounded by buildings that figure spectacularly in architectural magazines, and that served, in this case, as a setting for holding the Universal Forum of Cultures but fail to give a continuous spatial quality to its surroundings, apart from hiding any memory of systemic violence that took place in this space. Abad formulates it thus: “This isn’t a peaceful place, but one of death. Only one criticism: Why? The citizen in the second modern civilization wouldn’t be able to think that deeply. Why? These are not the times to talk about the behaviour and languages that the concept of the ethic of public space has. Why this distrust towards the reconversion of the cultural and social value of territory as identity?” (Abad, 2016).⁶

It is worth highlighting here the key role that artists and civil society play in influencing such processes and, in the end, helping shape and depicting memory. In the case of *El Camp de la Bota*, a major step was taken in 2010,



An amnesic space: architectural constructions such as the triangular building (now Museu Blau) by the Swiss architects Herzog and De Meuron frame the esplanade of the Barcelona Forum, where *El Camp de la Bota* was located. Photo © Kathrin Golda-Pongratz, 2010.

6. The project is well documented at: <www.francescabad.com/campdelabota> [Last accessed: 12 June 2019].



Municipal opening of the installation with the 1,706 names in the space of the Barcelona Forum on 24 February 2019. Photo © Kathrin Golda-Pongratz, 2019.

promoted by the Memorial Democràtic de Catalunya:⁷ although somewhat distant from the leisure areas and not very visible to the general passerby, an explanatory plaque about the events was placed where the wall was thought to have been – on the side of Sant Adrià del Besòs. In 2015, the mobilisation of the families of the victims and the creation of a civic platform helped make the name visible again in the urban space, and to commemorate and dignify the slum experience of the working people of this urban periphery, which for decades had overlapped with political violence in the place. They are acts that kindled hopes that, in the long term, there can be a symbolic articulation in the same place, capable of reconstructing its painful identity and integrating it into a new urban layer in the current leisure context, the early 21st century product of speculative urbanism without memory.

On 24 February 2019, under Mayoress Ada Colau and although already with a noticeable pressure before the May municipal elections, another important step was taken towards overcoming amnesia in the place driven by the powerful commemorative policies of the current municipal government: in a mass event chaired by the mayoress of Barcelona and the mayor of Sant Adrià, an in situ work by Francesc Abad was unveiled: the inscription of the names of all the victims who, between 1939 and 1952 died in El Camp de la Bota, on a wall that is part of the new architectures of the place, with an emergency exit in the centre, an exit denied to those executed. The materiality on adhesive panels that the artist himself calls “ephemeral” is, perhaps, less purist and more exposed to the imminent deterioration than the terrifying memory that the place would demand, but it is explained with the difficulties that a possible end of the mandate and change of course of policies entails.

7. Independent institution founded in 2007 to preserve democratic memory and the memory of the victims of the repression of Franco's dictatorship.

Extensive research and documentation of the place conducted both by the Comissionat de Memòria and MUHBA can help provide some guidelines for a future urban planning reinterpretation and an integral memorial gesture: it reveals that the real location of the execution wall is currently under the sea (MUHBA, 2018). The devastating urbanism has left the wall amidst the new marina port built in the early 21st century. In the long term, this historically relevant site, currently with many overlapping uses and lacking in the qualities of a public space that invite people to spend time there, will need an urban review enabling a place-making process in a Geddesian sense that eliminates its current amnesic nature, integrates technical, social, historical and cultural factors that define it, and is approved by citizens.

Working on the Voids in History

In the 1970s, on many occasions the American artist Gordon Matta-Clark addressed — through provocative actions — the processes of urban speculation and the intermediate states prior to the demolition of the old and the construction of the new. His intervention *Conical Intersect* deals with one of the most debated urban development projects in the Europe of that time: the destruction of several apartment blocks in Beaubourg, in the historical centre of Paris, to build Les Halles shopping centre and the Centre Pompidou. The time void, which formed part of the fabric of the old century two decades before the new arts centre was built, a kind of void of history, becomes a field of experimentation for the artist, who reinterprets it as a metaphor of the place (Lee, 2000: 169).

A building, whose demolition had already been authorised, became a time periscope aimed at what was happening at that time in the city: Matta-Clark made a cone-shaped incision on the façade to offer passersby a view of the gradual construction of a strange urban body. The opening of the ruinous structures of the old apartment block was also a metaphor for the demolition ball because the demolition of the perforated building was part of the project. *Conical Intersect* wished to focus on the transforming process and communicate the loss caused by it in the urban context. It also embodies a key issue in the debate about urban memory and the role of public spaces in preserving it: modernisation, urban renewal and urban development often play against the preservation of memory or, perhaps, do not search for ways of recovering it or integrating it into the renewing works.

Rearticulating Collective Memory

The sculpture *L'Estel ferit* (“The Wounded Shooting Star”) by the German sculptor Rebecca Horn plays with nostalgia and turns it into a constitutive and palpable part of the urban landscape of the post-Olympic city of Barcelona. The artist articulates the loss of the urban space and the destruction of collective memory or, rather, the physical remnants that made up a sum of memories framed in a social setting that are reactivated when they are shared (Halbwachs, 1992: 39). On La Barceloneta beach, where there were many

chiringuitos (beach bars) until the place was restructured during the 1992 Olympic Games, there was a steel tower 12 metres high. Those wooden huts, which had served fresh seafood, had been until that moment a point of culinary reference and a key element both of urban life in general and La Barceloneta neighbourhood. The *chiringuitos* and other informal elements on the beach had to give way to the policy of city embellishment for the Olympics, new palm trees and the recently created white sand esplanade.

The contemporary urban landscape of Barcelona is unconceivable without the sculpture *L'Estel ferit*. For the time being it forms part of a silhouette of growing towers of blocks, hotels and offices, which makes increasingly necessary a dialogue on the loss of free urban spaces and places that are not pre-determined by the dictates of design and an endless gentrification process. It is, moreover, a meeting point, a point of attraction by the sea and also the centre of the fight for the preservation of memory and resistance against the complex urban planning intervention projects in the former fishing neighbourhood of La Barceloneta. Thus, the tower of nostalgia has become a kind of political symbol.

In the city of Bogotá, through actions and installations such as *Ecos del Dolor* (“Echoes of Pain”), an ephemeral monument made in November 2002, for which for two days 280 chairs were hung on the façade of the Palacio de Justicia, commemorating the 17th anniversary of the violent storming of the Palacio de Gobierno,⁸ the artist Doris Salcedo made exemplarily visible and encapsulated the memory of political events in the public space and portrayed them as both collective and individual memory.

Battles for Memory

Among the contemporary and contested memorials in Lima, the work *El Ojo que llora* (“The Crying Eye”), by the Dutch sculptor Lika Mutal, located in the Campo de Marte embodies both a new era at several levels and an ongoing battle for memory. It is, in the first place, an intervention of radical reinterpretation of a monumental space traditionally related to “classic” wars, such as the defence of Peru in the war against Ecuador or the battle of Ayacucho, and against the heroes of the country; it is a sculptural work that invites people to come closer and enter: and it is the first monumental space in the city of Lima that acts as a space of memory of the internal violence that the country suffered between 1980 and 2000 and as a tribute to the victims of the terrorism of Sendero Luminoso.⁹

8. The exact number of victims is unknown; probably 115 people died. The figure of 280 is understood as the number that has the aesthetic and symbolic effect to fill the façade and make people understand the absurdity and seriousness of any violent death.

9. To overcome the terrible events of the internal war in Peru, the interim president Valentín Paniagua (2000-2001) created a Truth and Reconciliation Commission (CVR). In the conclusions of the final report, submitted in August 2003, the CVR highlighted that the internal armed conflict that occurred in Peru between 1980 and 2000 claimed the lives of 69,280 people.

According to the CVR, during the urban offensive, broad groups of society were willing to sacrifice elements of democracy in exchange for greater security and tolerated the violation of human rights as a necessary price for guaranteeing the end of terrorism (Arroyo, 2003: 1ff.).



The labyrinth of boulders around *El Ojo que llora*, the sculpture by the artist Lika Mutal in the Campo de Marte in Lima. Photo ©Kathrin Golda-Pongratz, 2010.



The stones that form the labyrinth bearing the names of the victims, in alphabetical order. Photo ©Kathrin Golda-Pongratz, 2010.

The work's core consists of a huge stone found by the artist close to a pre-Hispanic cemetery in the north of the country, probably discarded by tomb raiders. As such, it is also a symbol of the lack of respect for pre-Hispanic cultures in Peru. Around the stone, 40,000 boulders bearing the names of all the victims have been placed in the form of a labyrinth. A sculptural site that, however, is in constant danger while there is no reconciliation capable of transforming the memory into events, actions, meetings and tributes to overcome pain and do justice. It has been attacked on several occasions and partially destroyed by sympathisers of Fujimori. The work had endured a long path until it was created, during which a ruling by the Inter-American Court of Human Rights, which sentenced the Peruvian state for the killing of 41 terrorists in a prison, gave the order to provide redress for the victims and inscribe their names on the stones of the monument. This decision caused very serious controversy and showed again the breach that still exists in Peruvian society.

Time will tell if there is still political will to look after the remembrance site and if it will be able to contribute to reconciliation. Undoubtedly, time is a key factor in the relationship between physical space and memory as it is in the battles of memory expressed in public places and where, depending on how much time has passed and the political climate, different challenges, movements, situations, and forms of action came together.

The monument of *El Ojo que llora* was followed by other examples that embody the memory of the victims of terrorism. This time in non-monumental places, such as El Cono Sur de Lima,¹⁰ in a formerly vacant space called "Oval de la Esperanza" (Oval of Hope), located between the districts of Villa El Salvador, San Juan de Miraflores and Villa María del Triunfo, areas that were greatly affected by violence in the years of terrorism of Sendero Luminoso. After a call by the Civic Committee "Para Que No Se Repita - Lima Sur"

10. Los Conos de Lima are areas of urban expansion beyond the established urban centre, which extend to the north, south and east of the city, with a high rate of self-building and significant economic growth, particularly in the last decade.

(So That It Is Not Repeated - Lima Sur), on 28 August 2007, four years after the submission of the final document of the Truth and Reconciliation Committee (CVR), the monument *El árbol desarraigado* (“The Uprooted Tree”) by the visual artist Jaime Miranda was finally unveiled. The work consisted of a big dead eucalyptus with its roots raised above the pedestrians thanks to a metal structure of three pillars that symbolised the neighbouring districts of Lima where many Andean migrants settled after having been evicted — uprooted — by violence (Buntinx, 2010). Less than three years later, in May 2010, it was destroyed by workers of the *Municipalidad de Villa María del Triunfo* with the simple explanation that the work was being withdrawn to improve the paths. Currently, it has disappeared and on its remains (still visible for those who want to see them) there is an advertising billboard for an enormous shopping centre recently built in the area. In this way — and to some extent involuntarily — it has become a monument symptomatic of the society of oblivion and consumerism.

Towards New Commemorative Cultures

What are monuments and memorials today and how are they used? What do we have to commemorate today? How do we generate, channel and guide discourses and debates, particularly in fragmented societies? In terms of the subjects and promoters of the commemoration, do we have to think of new formats and new communities within shifting and migratory societies?¹¹

If we start from Maurice Halbwachs’ thesis that memory provides meaning within a social framework (*cadre social*) and that, when this framework changes, memories without a reference are lost while new ones are added, then in the spaces of memory in migratory societies new patterns of references must be created. On the one hand, there are also deployments or displacements of memories or spaces of identification. And, on the other, people have several spaces of reference or experience a “place polygamy” (Beck, 1998), so their feeling of belonging is ambivalent. This refers to global cross-border workers and migrants from the rural regions to the cities that rapidly grow, mainly in the urbanised Latin America, where during the last half century urbanisation has mainly taken place on the peripheries of big cities in the form of informal settlements, and where the issue of the definition of identities of these self-built cities and the shaping and assessment of the migratory sites of memory not described or inscribed in the place itself has been completely overlooked so far.

The Memory of the Emerging City

The emerging city and the *pueblos jóvenes* (the name given to vast informal settlements in Lima), which can illustrate other self-built settlements in many other cities, are now facing a radical change, in which hard layers of commercialisation and consumerism overlap. In the aforementioned “conos”

11. These are questions that were addressed in the first *Triálogos Ciudad y Memoria* curated by the author in Barcelona in November 2018. Link: <<http://elbornculturaimemoria.barcelona.cat/activitat/monument-poder-comunitat/>> [Last accessed: 15 November 2019].

of Lima, the enlargements of the city that emerged after the invasions of land, urbanisation began without public management, without mayors and without state support. While the economic boost and its consolidation strengthen the identification of a new middle class from Andean or provincial origins there is an increasingly stronger need to remember the collective forces of the origins of these neighbourhoods that were originally self-built.

What are the conflicts, challenges and contradictions, desires, imaginaries and hopes today of that emerging city – which resulted from a collective dream, a shared effort and community self-organisation – in a globalised world and within what the architect John Turner calls “final stage of a collective civilization”? (Turner in Golda-Pongratz, 2018: 258).

These and more questions were dealt with by the research project and the production of a documentary in the neighbourhood of El Cono Norte in Lima, where Turner studied the processes of self-managed production of dwellings and entire neighbourhoods in the early 1960s, which he called “resources” (Turner, 1963). We are referring to the documentary *A Roof of my Own* (UNTV, 1964), shot in the neighbourhood of El Ermitaño, which documented its foundation based on the occupation of land and its later development supported by the government of the time and the United Nations.¹² In 2016, this documentary was screened for the first time in the place where it was shot. Thus begins a process of activation of memory led by the author, which, along with workshops and long interviews, gave way to the production of a new documentary bringing together the voices of the current residents. *Ciudad Infinita – Voces de El Ermitaño* (2018)¹³ reactivates the memory of the origins of a self-built neighbourhood and its multiple identities of migratory origin.

The documentary, filmed between 2017 and 2018, seeks to foster the following major steps: first, understand the value of the unwritten urban history and its potential for the creation of a collective identity and to foster processes of improvement rooted in culture; secondly, promote the value of urban memory and develop tools and methods to transfer it in a participatory way to the public and urban space; thirdly, formulate patterns and frameworks to identify the territorial identity and place-making processes in the established self-built city; and, finally, empower and give legal support to the residents as actors and protagonists of the protection of cultural heritage and the ecological balance of their habitat. Moreover, the documentary highlights that there is an informal urbanisation alongside a territorial legacy that has been so far overlooked and a current situation of rupture between people and their environment. Geddes’ conceptual framework can also help

12. In *A Roof of My Own, International Zone 41* (1964), original version. Executive producer: G. Movshon; camera: D. Myers; commentator: A. Cooke; consultant: J. F. C. Turner. DVD. New York. UNTV. The documentary was censored at the time. After its rediscovery in 2015, it was re-edited by Chris Berry, with the support of John F. C. Turner and Kathrin Golda-Pongratz, with the assistance of Amaran Turner. Available at: <<https://bit.ly/2RwzBMF>>.

13. *Ciudad Infinita – Voces de El Ermitaño* premiered in Lima in October 2018. Project concept and management: Kathrin Golda-Pongratz; director: Rodrigo Flores (Imaginario Colectivo); advice and research: Dayan Zussner and Rosa Paredes; script: Rodrigo Flores, Noelia Crispin and Kathrin Golda-Pongratz; production: Claudia Chávez; director of photography: Ian Ilbert; editing: Miguel Reyes; live sound: José Carlos Valencia; music: Rafael Benavides. The project received the support of the Building and Social Housing Foundation (BSHF) in 2016. See <<https://bit.ly/2sT5pAZ>> [Last accessed: 20 February 2018].



The neighbourhood of El Ermitaño, which emerged in the 1960s in the northern area of Lima, today. Beyond the well-established self-built city, new invasions have taken place in vulnerable areas. Photo ©Kathrin Golda-Pongratz, 2018.

revise the concept of city-region and macroregion that, in the early 21st century, has assumed a hitherto unknown scope.

The broad reception by the population, and the lack of similar projects and the subsequent lack of knowledge on the motivations and the wide capacities of the place-making of the first generation of self-builders show us that it is now time to recover the memory of the self-built city. Working with the population and integrating their knowledge and ideas in the design of the future is a first step towards an urbanism of memory. Both the traces of the beginnings, which in the end make up the pride and identity of the population, and the memory of the resistance against the violence of the 1980s and 1990s must be present when thinking about and planning the future of the self-built city. It will be key for the reconstruction of social networks that have gradually weakened and to achieve a true participation of the population. The awareness of the coexistence with a pre-Hispanic past in broad areas of the desert periphery of Lima must be strengthened and result in logics of territorial use. Again the concept of the palimpsest helps us think about new forms of coexistence. The recovery of traces of different pasts is key to making the emerging city an urban space with a solid citizen future, beyond economic growth, which, in the end, is subject to global dynamics and, therefore, disconnected from the citizens and their relationship with their living environment.

Articulating the Memory of the Place Itself

Who listens to, who looks at the place? Who understands its needs, who watches over it and looks after it, who responds to it with suitable planning measures? These are other questions that may lead us to finding tools for an urbanism of memory. The images, photographic or filmic, within their “subjective form of documentation” (Melot, 2010: 71), can become a powerful tool

to activate and even constitute memory, become metaphors and challenge those metaphors that form part of the recurrent collective imaginary. They are capable of recording collective microactions that, in many places of the world, emerge to confront ecological degradation, the loss of territorial integrity and cultural and industrial legacy faced with a unilateral exploitation of its resources. Images, in the end, form part of the place, its record and its history, they constitute an activated territorial archive that helps us understand and watch over it (Golda-Pongratz, López, Lladó and Mas, 2018).

If we take a step further and start from the idea that the daily urban space is itself a permanent overlapping of vernacular imaginaries and memories, we can define the present as an immediate space of memory. Eventually, and through mnemonic means such as film or photography, they become part of an enlarged landscape of memory. In other words, the aim is not to recall what has been lived but the lived present and the interaction of the past with the present: to create special framework conditions for daily life in special experiences that permanently overlap the memories. In this respect, believing in a sustainable Geddesian urbanism will help achieve a balance between permanence and permanent change, and enable multiple uses and attributions, articulate open wounds and shed light on the layers of memory in the urban landscape.



Bibliographical references

- ABAD, Francesc. "Diagonal #1, 08019 Barcelona – Fragmentos acerca de un lugar de no-memoria". In: GOLDA-PONGRATZ, Kathrin; TESCHNER, Klaus (Eds.). *Dialog No. 118/119. Spaces of Memory – Lugares de Memoria*. Berlin: Dialog, 2016, pp. 69-73.
- ARROYO, Pilar. *Resumen de las Conclusiones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima, 2003.
- BECK, Ulrich. *Was ist Globalisierung?* Frankfurt: Suhrkamp, 1998.
- BUNTINX, Gustavo. *Batallas por la Memoria III*. <<https://bit.ly/38l6m5y>> [Last accessed: 4 August 2010].
- GOLDA-PONGRATZ, Kathrin. "Lugares de Memoria". In: VINYES, Ricard (Ed.). *Diccionario de la Memoria Colectiva*. Barcelona: Gedisa, 2018, pp. 260-263.
- "Lecturas contemporáneas de las barriadas turnerianas: nuevas identidades y nuevos retos de la Lima emergente". In TURNER, John F. C. *Autoconstrucción. Por una autonomía del habitar. Escritos sobre vivienda, urbanismo, autogestión y holismo*. Edited by Kathrin Golda-Pongratz, José Luis Oyón and Volker Zimmermann. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2018, pp. 257-292.
- GOLDA-PONGRATZ, Kathrin; LÓPEZ, Ignasi; LLADÓ, Bernat; MAS, Jordi (Eds.). *Geopresències. De la distància gràfica a la micropolítica*. Granollers: Roca Umbert, 2018. <<https://bit.ly/2LxoqzG>> [Last accessed: 15 November 2019].
- GOLDA-PONGRATZ, Kathrin; OYÓN, José Luis (2018). "John Turner and his relational view of housing". In: MONCLÚS, Javier; DíEZ MEDINA, Carmen (Eds.). *Ciudad y formas urbanas. Perspectivas transversales. Vol. 1. Teorías, historia urbana y metodologías urbanísticas*. Saragossa: Universidad de Zaragoza, 2018 <<https://bit.ly/2Rupbgq>> [Last accessed: 15 November 2019], pp. 157-164.

- HALBWACHS, Maurice. *On Collective Memory*. Edited by Lewis A. Coser. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1992.
- INIESTA, Montserrat. "Patrimonio, Ágora, Ciudadanía. Lugares para negociar memorias productivas". In: Vinyes, Ricard (Ed.). *El estado y la memoria*. Barcelona: Gedisa, 2009, pp. 467-498.
- LEE, Pamela. *Object to be destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*. Massachusetts: MIT Press, 2000.
- MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela, 2010.
- MUHBA. *Informe Localització Camp de la Bota 1*. Unpublished, 2018.
- Princenthal, Nancy (Ed.). *Doris Salcedo*. London: Phaidon, 2000.
- TURNER, J. F. C. "Dwelling resources in South America". *Architectural Design*, Vol. 33, No. 8. London: The Standard Catalogue, 1963, p. 375.
- "An Emerging Placemaking Paradigm". In: GOLDA-PONGRATZ, Kathrin; TESCHNER, Klaus (Eds.). *Trialog No.124/125. Habitat III – Quito 2016*. Berlin: Trialog, 2016, pp. 20-23.
- *Autoconstrucción. Por una autonomía del habitar. Escritos sobre vivienda, urbanismo, autogestión y holismo*. Edited by Kathrin Golda-Pongratz, José Luis Oyón and Volker Zimmermann. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2018.
- ZIMMERMANN, Volker. "Proceso y Actividad. El tema central". In: TURNER, J. F. C. *Autoconstrucción. Por una autonomía del habitar. Escritos sobre vivienda, urbanismo, autogestión y holismo*. Edited by Kathrin Golda-Pongratz, José Luis Oyón and Volker Zimmermann. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2018, pp. 293-332.

Matadero Madrid: Modern Ruin, City of the Arts

Elva Araceli GONZÁLEZ JUÁREZ

(ORCID: 0000-0002-0458-3122)

Universitat Politècnica de Catalunya, Department of Theory and History of Architecture and Technical Communication. Barcelona (Spain).

elva_araceli@hotmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Architect and master's degree holder in Habitat Sciences from the Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Mexico. She has undertaken studies in classical and contemporary dance and in theatre; hence her interest in analysing the phenomenon of the performing space. She is currently a doctoral student in Theory and History of Architecture at the Universitat Politècnica de Catalunya.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

In the mid-20th century theatre creators such as Artaud, Grotowski and Brook, driven by a different vision of the *mise-en-scène*, developed major reflections on the performing space, which took them to use abandoned spaces for their productions. In some cases, this led to the recovery of those places for the city because multiple aesthetic, functional and social qualities were found in them. Today the phenomenon of modern ruins, spaces which in their time were epitomes of the ideals of modernity and are now in a state of abandonment, is being defended by contemporary architecture. The article explores how these notions fuse with the history of Matadero Madrid to forge a new paradigm that goes beyond the idea of an urban site devoted to theatre activity: the city of the arts.

Keywords: Matadero Madrid, performing space, modern ruin, reuse of spaces, non-theatre space, city of the arts

Elva Araceli GONZÁLEZ JUÁREZ

Matadero Madrid: Modern Ruin, City of the Arts

A Need Emerges

The interest in reusing abandoned sites in a process of decline in cities is not new. However, as architecture is immersed in a dynamic that prioritises production, we usually find many failed projects disconnected from the daily reality in which they are framed. This situation increases when they are architectonic phenomena outside the traditional parameters and therefore not considered sites with a historical or cultural value because of the degree of deterioration, date of construction or even architectonic typology. This is the case of a large number of modern ruins whose restoration is frequently affected by a constant lack of theoretical definition underlying the forms of intervention in these spaces. To counterbalance we need to generate a different viewpoint and start to take into account the value of these spaces that are often considered waste, superfluous, in a state of abandonment, continuous deterioration and ruin.

For some decades, the notion of what a ruin is has changed radically. Traditionally they have been related to the remains of what were monumental structures that have survived the centuries. Today, this conception still prevails and the historical values on which it rests have been easily integrated into the neoliberal logic and aesthetically exploited to be offered as consumer goods. However, in the contemporary consciousness there are also other ruins that have not gained importance over time and therefore represent a dislocation in the urban space, whose existence and recognition question the values usually related to architecture and the city.

This phenomenon, despite being intrinsically linked to architecture and having such an impact at an urban level, has not always been taken seriously in practice and has been marginalised from reflection by architects. It is in other disciplinary fields where we find approaches that help us understand the significance of the valorization of these spaces and, although there is still a growing interest in them, above all from art, they are still seen as a negative phenomenon: “an environmental and aesthetic disturbance, representing a

dismal and unwanted presence to be eradicated, or transformed, rather than something to be considered, cared for, or accepted, in its current state of being” (Pétursdóttir; Olsen, 2014: 4).¹ Nevertheless, modern ruins have entered the contemporary cultural debate and we need, from architectonic practice, to look at reflections made by other disciplines on the social, symbolic and aesthetic qualities of these sites.

One of these disciplines is theatre, which needs the habitable space to exist because it is the support on which the actions of the character, the raw material of the theatrical event, are played out. This is why many of the reflections made in the theatre field almost inherently include the space. The view of contemporary theatre creators — largely indebted to the ideas of great 20th century theatre figures — is contributing to the revalorization of spatial and urban aspects contained in the phenomenon of the modern ruin through the generation of criticism, debate and later intervention in these places. By reviewing the aforementioned ideas from a contemporary perspective, the objective is, first, to understand the genesis of the interest in this spatial phenomenon that emerged from theatre, which is still a clear line of work. By considering its origin the aim is to rediscover the spatial values that have made them the ideal places for performance but also to form part of the daily life of both artists and audience. The intention is to contribute to the construction of a vision in which modern ruins are no longer seen as a marginal phenomenon that must be transformed or even eradicated but one that must be carefully and appropriately addressed while taking into consideration its specificities.

20th Century: Genesis and Development of a Vision of the Space

The 20th century was one of intensive spatial experimentation in the field of the arts, and theatre was no exception. The performing artists began arduous research into the expressive properties of the space, a concept that opened up before their eyes as another universe of possibilities for performance. “In the 20th century, a different theatre space has been sought: planes on several levels to surround the audience, central arena, technological space, open stage, unitary space of stage and auditorium, non-theatre auditoria, spaces of the lived experience and the everyday life” (Cruciani, 2005: 250; original 1992).

The conscious assimilation of the space as another dramaturgical element on the stage² was the great innovation that resulted in such different initiatives. Among others, this enabled the theatre performance to be freed from the heavy burden of preconceptions generated during the development and rise of theatre performed on proscenium stages. “Making the space an element of the dramaturgy means rejecting the idea that a priori it cannot be

1. An aesthetic and environmental alteration, a depressing representation and an undesired presence that must be eradicated or transformed, instead of something to be valued, cared for and accepted in its current state.

2. The dramatic text as the most important element in western theatre is questioned at this moment while value is attached to the *mise-en-scène* and all the elements it comprises. The space, light, music and sound take on value as part of the dramaturgical language.

modified from outside the *mise-en-scène*; in short, a neutral container regardless of its possible contents” (De Marinis, 2005: 77). Since the spatial dimension began to form part of the creative process, the rejection of the predetermined frontal relationship of the audience with the stage soon began to spread. This resulted in the most varied and radical experiments, which led to the modification of the internal structure of theatre buildings or even to leaving the theatre building itself.

One of the most influential figures in the development of theatre outside the canonical building, bearing in mind this new spatial conception, was Antonin Artaud. In 1932 Artaud expressed in his first manifesto of the Theatre of Cruelty the desire to “abandon the architecture of present-day theaters” (Artaud, 1958: 96; original 1938) and create a *theatre of masses* – the counterpoint to bourgeois intellectual theatre – that could be performed in hangars and barns or on the street: places where the action could be all-enveloping; where the physical aspect of the theatre language “aimed at the senses” could be expressed throughout the space. Artaud was highly aware of the importance of the space in theatre and not only considered its dramaturgical potential but went beyond: for him it is the essential support for theatre. He insisted on replacing a poetry of language with a poetry of space and identified that one of the problems of the performance was “to make space speak, to feed [...] it” (Artaud, 1978: 98). This is very significant because the relationship, previously taken for granted, of the stage with the theatre architecture and the latter with its context began to change.

During the 19th century, the theatre building, along with being shaped in its interior until reaching a very specific model in which the stage box is separated from the audience, also emerged as a determining monument in the city. What happened within the stage box did not modify the relationship that the building that contained it had with its surroundings. Moreover, the building did not have a significant effect on the ephemeral space of the performance. This stage-building theatre-environment relationship, comparable to a Russian doll, remained almost static and without many modifications until the multiple 20th century performing experiments began, which, in very diverse forms, took to the limit and blurred the borders between these three dimensions of the theatre space.

In 1973 Richard Schechner used the term *environmental theatre* to define a series of initiatives that managed to unify these three dimensions and make them feed each other: works in which “all spaces are actively involved in all the aspects of the performance” (Schechner, 1973) regardless of whether it was a theatre building or a non-theatre space. Theatre events where the performance is not contained in a specific space given that “the theatre itself is part of larger environments outside the theatre. These larger out-of-theatre spaces are the life of the city; and also temporal-historical spaces – modalities of time/space” (Schechner, 1973). The stage and the theatre space fused in the performance to complement each other. Even the values of the environment could be part of the experience of the performance. Similarly, these environments were modified, sometimes temporarily and others permanently, by what happened on the stage.

Within this definition, Schechner includes the works of Jerzy Grotowski and Peter Brook, two particularly interesting visions for the purposes of this text. In his first period as a creator, Grotowski conducted multiple experiments to create various spatial relationships between actors and audience. Subsequently, he carried out a radical purification of stage media to unveil the essence of theatre. Gradually he removed from the stage all those aspects with particular characteristics that would lead it to a specific definition of the space, such as set design and lighting effects; he even eliminated the stage completely. With this, he concluded that the essential space for the theatrical event was an empty room (Grotowski, 2002; original 1968).

This impacted on the subsequent choice of spaces for his performances, which no longer necessarily had to be theatres, and, if they were, had to be modified so that the space was unitary; places where it would be possible to achieve the experience of communion between actors and audience. When Grotowski began the period of his *paratheatre*, the space he had managed to purify completely was no longer enough for him. He undertook the search for spaces that contained reminiscences of signs and symbols with which to feed the theatrical experience, which led him to use abandoned and even ruined churches; places that in their time were conceived to house a superior reality; that had been appropriated by a community and nurtured through the experiences lived in them; environments in which it was possible to experience the essence of the true encounter.

Peter Brook, after a long and important career and having described his artistic aspirations in *The Empty Space*, began a more radical period of research related to the theatrical event and, consequently, to the place of performance. In 1969, Brook and Michelin Rozan created the Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT) with which they set out on a period of travel and research that led the company to perform in the most unusual and varied spaces, which included ancient Persian tombs and various African locations, as well as streets, some vineyards and a dance hall in the United States. Once this acting and space exploration had been carried out, Brook, together with the CIRT, undertook a new project and set up in a ruinous theatre in Paris, the Théâtre des Bouffes du Nord.

This space satisfied the aesthetics that the group had developed: “it had something in common with the squares of the settlements of Nigeria and Iran, the tough street corners of the Bronx and the spaces improvised in barns, railway stations, schools and hospitals on the outskirts of Paris” (Le-cat; Todd, 2003: 54). It was the perfect place to put into practice the spatial and sensory experience acquired in previous years. And so it was. Different productions were put on where the theatrical building itself and its architectural elements — in which the passage of time is quite apparent — were part of the universe of the performance and the theatrical experience, since “the architecture of theatre as a scenographic support is within an aesthetic project that seeks what is true, in which there is no room for falseness or artificiality” (De Blas Gómez, 2009: 189). A search which even involved the context in which the building was located, generating a global experience from the urban space and involving the three dimensions of the theatre space: stage,

theatre building and environment. “Les Bouffes du Nord is literally buried within a uniform structure of daily life [...] a visit to this place becomes a special event even before crossing the threshold, in a kind of pilgrimage to daily life” (Lecat; Todd, 2003: 6).

The work and experience at Les Bouffes du Nord had a great influence on the subsequent selection of the spaces where the company would appear on tours. When it sought to tour internationally, Jean Guy Lecat joined the team and was in charge of *finding*³ places “full of life” (Lecat; Todd, 2003: 60) for the CIRT performances all over Europe, including theatres in ruins, an old cinema and a monastery used as a garage, industrial spaces and abandoned pavilions. After being adapted for the performances, some of these spaces remained as permanent theatres.⁴ In this way, theatrical and ephemeral events led to permanent transformations in urban contexts.

These two examples are just a small sample of the great diversity of initiatives regarding the theatre space that were developed throughout the 20th century. Today we can see that diversity has triumphed and all the explorations that were carried out now make up the baggage that is used in an eclectic way in contemporary theatre. “What was done before in non-theatre places is now done in flexible theatres, the proscenium stage has been revalorized, and the restored theatres house utopian imaginary architectures surrounded by nothingness, in which light makes up the atmosphere and marks the passage of time” (De Blas Gómez, 2006: 54). But what has happened to that theatrical search and experimentation in the space of the lived experience and the everyday life?

The truth is that these practices have not only remained in force but continue to be a resource for redefining the theatrical performance itself, and still retain a glimpse of the revolutionary character that prompted their appearance in the last century. Theatre continues to escape from the theatre building to the spaces where daily life has taken place, and not only that. One of the objectives is to forcefully influence the development of life in the spaces where it intervenes, because in this way it reasserts its own social character.

The experiences since the late 20th and early 21st centuries tell us about a better assimilation of the needs that the spaces dedicated to both performing and artistic production have to cover. Temporal distance allows us to understand the successes of the projects that have managed to materialise some of the ideals of those utopias that began in the 1960s and that today no longer appear as pillars but as nodes in contemporary production.

In the 1970s, in addition to the Théâtre des Bouffes du Nord, another very important project was founded: La Cartoucherie, an abandoned ammunition depot, whose warehouses were taken and arranged by different

3. Peter Brook summarises the concept in the following sentence: “What does finding mean? Finding is recognising that what you’re for searching is suddenly here” (Lecat; Todd, 2003: 3).

4. This is the case of the Mercat de les Flors in Barcelona, where in 1983 *La Tragédie de Carmen* and two years later *Le Mahabharata* were performed, both directed by Peter Brook. El Mercat de les Flors occasionally used other adjacent non-theatre buildings that would later become the reformed Teatre Lliure de Montjuïc and the new Institut del Teatre. With these two facilities in full operation, the Mercat has focused on dance shows.

creators and finally adopted by Ariane Mnouchkine as headquarters and *refuge* (Banu, 2011: 48) of the Théâtre du Soleil. These two projects fit into what Cruciani — taking into account 20th century ideas and experiences — describes later as *living spaces*, the only “possible theatre building of the future” (Cruciani, 2005: 251), a future that seemed very much far away but was already becoming reality.

The examples explored show that for a theatre space to feel *alive* it does not depend on specific formal characteristics, much less on the design of a building’s content. It has to do with many other issues, including the activities that this space is capable of generating and the relationships that can be fostered therein. In addition, it is no longer enough for it to be transformed during the performance but should also invite us to inhabit it in different ways. On the other hand, it should also be a material container of memory, this complex human process of connection between the past and a present to which it had to continue to belong actively; a space “rooted in contemporaneity; in other words, it does not deal with the past but rather asks it to be present memory, living tradition” (Cruciani, 2005: 251).

Matadero Madrid appears as a space that, aided by an architectural intervention respectful of its status as a modern ruin, has been heir to these ideals. Not only does it work as a theatre complex but it is a city of the arts of the present that has had a great impact on its current environment due to its symbolic significance and its history in relation to the city and its inhabitants.

Matadero as a Modern Ruin

From the outset, the new Matadero y Mercado de Ganados de Madrid was conceived and designed under the paradigm of modernity. Since the mid-19th century, the Madrid slaughterhouses had endured countless criticisms of their functional, sanitary and administrative inefficiency, even becoming a political problem.⁵ It was not until 1907, after a controversial resolution, that the municipal property architect of Madrid City Council Luis Bellido y González was commissioned with the new slaughterhouse and adjacent market. This task may have been related to Bellido’s critical stance regarding French and English slaughterhouse models, which he considered to be backward compared to the advanced systems of the German model. “In keeping with the most modern and appropriate systems for Madrid in this field” (Lasso de la Vega Zamora et al., 2005: 27) were the words with which the architect described the project he agreed to carry out and whose construction began in 1911 (photo 1).

After receiving the commission, Bellido decided to go on a field research trip through Germany, France, England, Belgium, Italy and Portugal, in which he concluded that, indeed, the German slaughterhouse model was the most suited to solve the requirements of the future slaughterhouse in Madrid given its “excellent and rational operation” dominated by the maxims of

5. The introduction to *Memoria histórica para el proyecto de rehabilitación del antiguo Matadero Municipal de Madrid* mentions the specific problems related to each of these spaces, as well as some solutions to resolve them. This text reveals the great symbolic significance that the expectations of creating a unique space for meat management in the city started to awaken; these expectations were to be eventually met by the new building.

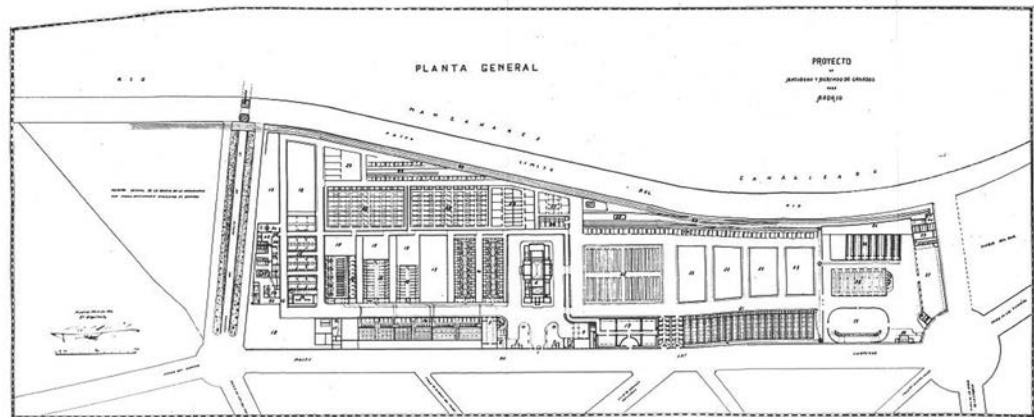


Photo 1. Floor plan of the Nuevo Matadero y Mercado de Ganados de Madrid project, 1914. Phototype: Hauser y Menet. Taken from the book *El Nuevo Matadero y Mercado de Ganado*, by Luis Bellido. CC. Biblioteca Digital Memoria de Madrid.

“precision, order and culture” (Lasso de la Vega Zamora et al., 2005: 28-29). Bellido’s obsession with cementing his proposal on the functionality of the architectural complex was clear, as was his conviction that the entire project should be governed by the principle of economy. This did not prevent him from using the eclectic style in force at that time, specifically *neo-Mudejar* (photo 2) and from neglecting the aesthetic aspects of his work.

With these premises, Bellido designed a set of very simple industrial buildings but of great expressive force, in which “any element not essential to its practical purpose was excluded” (Lasso de la Vega Zamora et al., 2005: 149) and whose structures clearly expressed their function and internal distribution resulting in great spatial sincerity and harmony. The foregoing, together with the management of light, lent some solemnity to the different warehouses of the slaughterhouse, undoubtedly dominated by the modern materials used for its construction (photo 3).



Photo 2. Exterior of the Matadero Madrid warehouses. September 2018. Author’s photo.



Photo 3. Works in the warehouse for the exhibition, selling and housing of pigs in the municipal slaughterhouse, 1916. Publisher: Servicio Fotográfico Municipal. The photograph shows the construction technique and materials used. CC. Biblioteca Digital Memoria de Madrid.

Throughout the 19th and 20th centuries, there were different opinions about the use of the new materials in architecture: steel and concrete. The most critical considered them inauthentic and related them to buildings that only had a transitory purpose (Benjamin, 2002: 33; original 1939) such as industrial warehouses. Another argument used against this architecture was that its ruins would not be *friendly*, like those of classical antiquity (Yablon cited by Pétursdóttir; Olsen, 2014: 6) and its main material: stone. Being the maximum expression of the most modern technology, it was logical that when using them, one did not even think about their capacity to cope with the passage of time with dignity; they were the expression of a static future, the product of *pseudo-cyclical* time.⁶

An interesting aspect was Bellido's decision to use the most modern but also some traditional construction systems in the new slaughterhouse:

In the Matadero buildings the architect combined two construction typologies: the artisanal traditional, based on the brick and rubble stone partitioned techniques, and the industrial in the structures, with pre-manufactured pieces or made in situ but with a specialised workforce and that, this case, are both metal and reinforced concrete (Lasso de la Vega Zamora et al., 2005: 185).

While it was of the utmost importance to denote modernity and seek the renewal of architecture, Bellido, like many other architects, also believed in

6. In *pseudo-cyclical* time man's awareness had taken on its irreversibility but lives trapped in a daily temporal cycle from which it cannot escape and where the everyday experience is "cut off from decision-making and subjected no longer to the natural order, but to the pseudo-nature created by alienated labor" (Debord, 2014: 82; original 1967). In it "it is strictly forbidden to grow old" (Debord, 2014: 86).

searching for a national style. He found a way to combine these two premises by mixing traditional construction forms with the most advanced construction technology of the time, that of steel and concrete. In addition, with a clear view to austerity, he decided to leave both the materials and the structure exposed. This combination proved to be a great success because it gave the space an ambiguity that, even today, is aesthetically attractive. This ambiguity is one of the reasons why it has been possible to change the use and connotation of all the buildings so radically; it is what has allowed Matadero to become an *empty space* suitable for artistic production and performance, but never *neutral*: “A good space cannot be neutral, as impersonality is sterile and does not stimulate imagination” (Lecat; Todd, 2003: 25).

There is a constant in the “spaces of the lived experience and the everyday life” that were *found* by Peter Brook and Jean-Guy Lecat in their joint projects, and it is precisely this capacity for adaptability that they possess without ever losing their personality. They are hybrid places where there is a constant contrast of values that come together in the space despite being apparently contradictory. What Brook looks for in his theatre is “not a new Mass, but a new Elizabethan relationship — linking the private and the public, the intimate and the crowded, the secret and the open, the vulgar and the magical” (Brook, 2002: 12). The spaces he found resist definition. In Matadero Madrid there is also this continuous dichotomous tension that prevents values from petrifying. Matadero is an ambiguous space that belongs to the city, but it is isolated from it; it can generate sociability but also retreat; a space in which there is a “curious mix of realism and abstraction” (Lecat; Todd, 2003: 85), conceived as a transitory space and transformed into a refuge. Matadero is also a ruin, but modern.

The state of ruin in which it was found is another reason that makes Matadero a unique place. In the 1970s the slaughterhouse facilities began to become obsolete and the desire of neighbourhood groups and associations was for the complex to be demolished and turned into a park. The negative perception that existed of the place is evident. In 1996, after a gradual process of abandonment and readjustment of some warehouses for other uses, those that were still used as a slaughterhouse were finally closed. Gradually, a space that had once been a symbol of modernity deteriorated and became a ruin. As in many other modern ruins, it is now possible to see in it the effects that time produces on steel and concrete, and although its deterioration is different from that of traditional stone ruins, it is as capable as they are of pleasingly evoking a past.

Modern ruins face the process of destruction that is an active part of the city and this process can lead to the *unveiling*⁷ of aspects of the space — and

7. This term is chosen by drawing a parallel with those used by Jerzy Grotowski in his proposal for an acting method of the *negative path*. The destruction is precisely the vehicle of the unveiling. This was not negative for Grotowski, rather it was necessary so that “the spectator sees only a series of visible impulses” (Grotowski, 2002: 16). Theatre should bring about this destruction. Only in this way it “returns us to a concrete mythical situation, an experience of common human truth” (Grotowski, 2002: 23). Although here it refers to a destruction of internal obstacles for the actor, this idea can be extrapolated to other fields where, under the umbrella of masks, values that end up petrifying, distancing from the human dimension, denying something as inherent to it as ageing or even death itself are mythologized: “This social absence of death coincides with the social absence of life” (Debord, 2014: 86). *Unveiling*, therefore, equates to going beyond conventions, stereotypes and habits imposed by society that make up everyday life, affirming authentic and conscious existence itself.

the life that takes place in it — that are hidden by the veils of order and proper operation, linked to a specific aesthetic. The abandonment of the spaces causes these curtains to fall and expose previously hidden material layers, as well as the structures that make up the space, and show how it was used over time. Memories deposited in them come to light that, as they emerge without any type of hierarchy, do not privilege one over the other and where what was once trivial or even irrelevant can acquire a new connotation very different from the original.

From a more conceptual approach, modern ruins are spaces where the lack of a definition of capital value, utility value and even the absence of aesthetic regulation make clear “the hidden excess of the urban order, the surplus of production, the superfluity of matter and meaning which violates order and disrupts the capitalist quest for the always new” (Edensor, 2005: 833).⁸ They highlight the absurdity of the mythologization of spectacular values petrified in society. This condition is amplified by using these spaces, either through artistic events or as places of recreation. By inhabiting them, the specific and rigorous functionality with which they were conceived remains on a secondary level and those elements that had ceased to be useful begin to be valued, without denying the state in which they are found, and thus making them a possible deposit of the *memory of the present*.

The condition of ruin in Matadero, as well as its gradual obsolescence, are phenomena that are commonly considered negative. Finally, what about a building whose function declines when its conception has always been based on it? Fortunately, the project of the new Matadero y Mercado de Ganados was based on other values that, when separated from functionality, have resurfaced. These take on a new meaning that is enhanced by artistic production, the new function assumed by the site: it is granted a second chance at life. The destruction process of its buildings has served to empty it from the excess of aspirations and meanings that capitalism and modernity deposited in it. By becoming a ruin, Matadero resists *pseudo-cyclical* time and proudly shows its ageing process. It acquires a unique atmosphere that, as in Les Bouffes du Nord, depended on factors that escaped the control of the original architect, like “the forces of entropy that marked the passage of time on the walls” (Lecat; Todd, 2003: 25).

The project for the restoration of warehouse 17c of Matadero, the first intervention, was very receptive to the particularities of the space and its state as a ruin. To a large extent, this was due to the cultural project that accompanied the restoration project: from the outset, Intermediæ, the new institution created at that time by Madrid City Council, had as a guiding thread the *process* and its value “as a mechanism of experimentation, reflection and intervention of contemporary creation” (Matadero Madrid; last accessed: 16 September 2018). The *process* also became the guiding concept of the architectural project.

8. The hidden excess of the urban order, the surplus production, the surfeit of matter and meaning, which violates the order and interrupts the capitalist search for the ever new.



Photo 4. Intervention of the interior of warehouse 17c of Matadero (Box office of the Centro Internacional de Artes Vivas). September 2018. Author's photo.



Photo 5. Intervention of the interior of warehouse 17c of Matadero (Anteroom to Intermediæ and the Central de Diseño). September 2018. Author's photo.

Instead of seeing Matadero as a “dead” entity that had to be completely redeveloped inside and out to try to return its appearance of life, as *El País* (1996; last accessed: 16 September 2018) dramatically stated, it was decided to accept the space in the conditions in which it was found. The interventions were limited to the absolutely essential (photos 4 and 5) and a space was even left in the state in which it was found, called “Abierto x obras”, where you can see the marks of a fire from the 1990s. The architecture practice itself was aware that this position was radical and in a neoliberal context even more so because, within its logic, *non-intervention* is not productive; it is necessary to produce for the system to continue operating.

By showing its “signs, wrinkles, unhealed wounds like the life of an unconcerned old man, where its excessive personality seems to be above everything” (Aullón, 2011; last accessed: 16 September 2018) Matadero resists the cult of newness. It accepts ageing as an important part of the process of the building that must be shown. It is not about the death of a place but “the continuity, discontinuity and continuity of the process, living reality” (Aullón, 2011). Matadero was not intervened as an object-building but as a living space going through a process.

Matadero as City of the Arts

It is undeniable that a core part of the Matadero y Mercado de Ganados project was choosing the place where it would be built. Since 1888, after the Municipal Health Board advised that it should be “in the southern area of the town, near the river and the railway” (Lasso de la Vega Zamora et al., 2005: 30) — and long before Bellido even began designing his project — the Dehesa de la Arganzuela had been chosen as the suitable location. It was no coincidence that Matadero was located south of Madrid. For several centuries, the main slaughterhouses in the city, both those of El Rastro and Puerta de Toledo, had been located in this sector. Moreover, since 1860 the project for the expansion of Madrid had been approved, in which Carlos María de Castro proposed to juxtapose an orthogonal grid of rectangular blocks with the old 18th century avenues on the outskirts of the city. The triangle formed between the railway tracks of Atocha station and the former avenue of Santa María de la Cabeza was intended to house industrial facilities and workers’ homes. In fact, since 1851 the construction of Atocha station had already begun to give that character to the area, and the expansion project only consolidated it.

The start of the new Matadero y Mercado de Ganados was gradual. The main services were opened between October 1924 and June 1925. From 1927 to 1930, the municipal architect, Fernando de Escondrillas, built on the adjacent land a neighbourhood of 74 buildings with over 1,500 homes for workers in the area (photo 6). By the year in which this settlement — known as Pico de Pañuelo — was completed the growth of Madrid had already exceeded the limits of the Manzanares River (Instituto Geográfico Nacional; last accessed: 17 September 2018). Matadero ceased to be a confined area and started to be rapidly absorbed by the city although it never became part of it.

The slaughterhouse had been conceived as a “small productive city” (Lasso de la Vega Zamora et al., 2005: 33), autonomous and far away from the city, although well linked to it, and was always a space isolated from the city both physically and perceptually. The physical boundaries that led to this isolation were of two types: a natural one, the Manzanares River, and another, artificial, formed by the wide Calle del Vado de Santa Catalina and Paseo de la Chopera, whose centrifugal attributes and purely transitional purpose were accentuated by the high wall that was built around the estate. On the other hand, although the Pico de Pañuelo housing estate was created as a result of the slaughterhouse, since it was conceived with the purpose of housing its workers, there was a very marked border that delimited the life of the neighbourhood and the activities that were carried out inside the site.

The residents’ relationship with Matadero is interesting as, from the outset, they do not know or experience its interior every day [except when, curiously, they were allowed to go in during Easter or at other times] but they do know its outward manifestations [viscera, sounds, livestock, meat delivery routes, smells...] (González García, 2015: 51).



Photo 6. Aerial view of *Matadero Municipal*, 1929. Photo: José Gaspar i Serra. The picture also shows the Pico de Pañuelo neighbourhood. CC. Biblioteca Digital Memoria de Madrid.

For this reason, although the slaughterhouse clearly defined the citizens' perception of the neighbourhood, as well as the daily experience of the residents, it was an *empty space* — in the sense expressed by Bauman (2000: 98) — and borderline, not registered on the mind map of most citizens. This did not happen because the space was meaningless or was a surplus place in the city but because from the beginning the activities carried out inside could not be visible outside. From its conception it was a necessarily invisible space. “The neighbourhood has always had its back to the Matadero. It was a place of industry. In the fruit and vegetables market there was far more life. The Matadero has never been a part of the neighbourhood” (Hristova, 2015; last accessed: 16 September 2018).

The slaughterhouse was in use for about six decades. At the end of the 1960s its facilities began to become obsolete despite the technical improvements that had been made and the new uses that had been given to the warehouses. In the conception of the project, the location of the slaughterhouse had been a great success, and this was now precisely the cause of its definitive closure in 1996 due to the great political, citizen and neighbourhood pressure. One of the strongest motivations for its disappearance from the 1970s was the desire for the site to be turned into a green zone,⁹ in a radical attempt to erase the negative connotations of the space and improve the health conditions and quality of life of the environment. The buildings of the Matadero survived the repeated desire for their demolition, managing to remain standing by means of tentative conservationist reactions that arose in

9. This was supported by “Act 23 of 1967, called ‘of La Arganzuela’, through which the state ceded to Madrid City Council a strip of land near the Manzanares River to be converted into a green zone within ten years, as well as the land of the Matadero Municipal and the neighbouring Mercado de Frutas y Verduras. The first phase of this park was opened in May 1969, but the second, which involved the demolition of Bellido’s building, was delayed in 1977 another five years” (Lasso de la Vega Zamora et al., 2005: 54).

the cultural climate of Madrid around 1978,¹⁰ until finally in 1997 the General Urban Development Plan included the Matadero Municipal in the Inventory of Protected Buildings.

During those years and until 2005 different proposals were considered to provide new uses for the warehouses of the former slaughterhouse, mostly of a cultural nature. However, none of them managed to take root. Only the warehouses of the northern sector escaped the abandonment and deterioration process that, for almost a decade, afflicted the rest of the site; these had been converted into a greenhouse and the headquarters of the Ballet Nacional de España and the Compañía Nacional de Danza and integrated into the new Arganzuela Park.

Among the initiatives to reactivate the remaining warehouses were the spaces devoted to communication, exhibition of old cars, film sets, the Anthropology Museum, the Air Museum and the Water Museum, an experimental theatre, studios for artists, workshops of Latin American arts and crafts, exhibition rooms of the Fundación Arco art collection, Museum of the Spanish Language or a documentation centre on architecture. It is worth highlighting that most of the initiatives did not take into account the desires and expectations developed in the neighbourhood over the previous decades. There was a desire to turn the premises into a “city of the arts” although there was also a latent concern that the diversity of functions might endanger its unity (Lasso de la Vega Zamora et al., 2005: 63-67). Moreover, none of the initiatives had a clear strategy to attract citizens to a somewhat degraded area and with low cultural interest. This was complemented with the serious problem of the lack of integration of the venue within the neighbourhood and the city.

It was in 2006 when the project “Matadero Madrid. Centro de Creación Contemporánea” began to take shape. Its objective was clear from the beginning: to become a new leading cultural focus. Different institutions took on the management and restoration of some warehouses, therefore the overall project rested on diverse pillars whose main challenge would be to open this space, both physically and symbolically; giving it a meaning, because during its abandonment it was gradually losing its original one, and, above all, erasing its innate borders.

The first venue that opened its doors in 2007 was Intermediæ. Its main objectives included fostering “citizen involvement in the cultural production of the neighbourhood and the city” (Matadero Madrid: Intermediæ; last accessed: 9 September 2018). This interdisciplinary venue was absolutely necessary because it would be in charge of mediating the relationship between Matadero Madrid and citizens. During its first decade of existence, it has managed to build bridges that have enabled citizens to cross the old borders and reach Matadero Madrid from different fields (photo 7). It has become a venue that enables reflection on culture and promotes collective actions to imagine multiple forms of inhabiting the environment. It has also managed

10. That year, Mayor José Luis Álvarez saw it as “feasible to preserve, given their architectural value,” some parts of the site (Lasso de la Vega Zamora et al., 2005: 57).



Photo 7. Children playing inside warehouse 17c, in the venue belonging to Intermediæ. September 2018. Author's photo.

and directed by Mario Gas. It is no accident that the theatre was used to consolidate the project. Different experiences throughout history, and especially those in the mid-20th century, had shown that theatre is capable of attracting audiences to the most remote places, even a forest in Vincennes, where the very excursion to the place became part of the cultural experience.

It was necessary to attract people who had never stepped foot in that area, just as Peter Brook had achieved 40 years before when he managed to get “cultivated” people to visit a place as chaotic and unwelcoming as the back of a train station. In this case it was not a Parisian neighbourhood of immigrants, but a Madrid neighbourhood of industrial tradition away from the area of theatre activity concentrated in the centre and north of the city.¹² Curiously, Jean-Guy Lecat became part of the team to carry out the intervention to develop it as a performing space. The result was a large empty, unitary and flexible space contained in warehouse 11, connected with warehouse 12 and capable of generating multiple configurations within them to house all kinds of productions. Subsequently, warehouse 10 was also included and, for a decade, the Teatro Español managed the site consisting of the three warehouses. Throughout this period, the space hosted high-quality plays that attracted a large number of spectators, thereby becoming a theatre reference

11. “Efforts to keep the ‘other’, the different, the strange and the foreign at a distance, the decision to preclude the need for communication, negotiation and mutual commitment, is not the only conceivable, but the expectable response to the existential uncertainty rooted in the new fragility or fluidity of social bonds” (Bauman, 2003:108; original 2000).

12. From 27 September to 18 October 2018 the exhibition “Theatre Mapping: Barcelona, Madrid” was held in the Institut del Teatre and included a contemporary theatre map of Madrid, where this phenomenon can be seen. The research group developing it proposes a methodology comprising various analytical approaches: morphological, historical and artistic. Based on these it is possible to have a better understanding of the logics and conditions that led to the arrangement of the city's theatres over time. (Ramon Graells et al., 2018: 2)

in Madrid — creating a new cultural focus south of the city — and a cultural project that was a milestone in Spain.

From March 2017, those previously known as “Naves del Español” became independently managed and known as “Naves Matadero. Centro Internacional de Artes Vivas”, whose objective is “to generate a space of contemporary creation and thought — paying special attention to the new performing languages and the territories of transversality — so that they function as a catalyser between creators and citizens” (Naves Matadero; last accessed: 4 June 2019). In this way, it becomes a space dedicated not only to exhibition but also to research and creation of performing projects that links national and international artists.

Both Intermediæ and the Centro Internacional de Artes Vivas currently coexist in Matadero Madrid with other public artistic and cultural institutions (photo 8), including the Casa del Lector, dedicated to the new expressions of reading and its promotion; the Central de Diseño, where this activity is disseminated and promoted; the Centro de residencias artísticas, which gives creators time, space and resources to work on solo and group projects; a Cineteca, whose content covers everything related to audiovisual creation dedicated almost exclusively to non-fiction cinema; Extensión AVAM, managed by the Asociación de Artistas Visuales de Madrid; and the Factoría Cultural, a support space for the creative community that aims to contribute with workspace and personalised advice to the development of emerging initiatives in the creative field (Matadero Madrid; last accessed: 4 June 2019).

Matadero Madrid owes much to previous initiatives such as La Cartoucherie, which has been defined as “a real city of theatre, a place of meeting where, without being confused, Art and Life come together” (Ramon Graells; Prieto López, 2016: 805), and the Théâtre des Bouffes du Nord, the

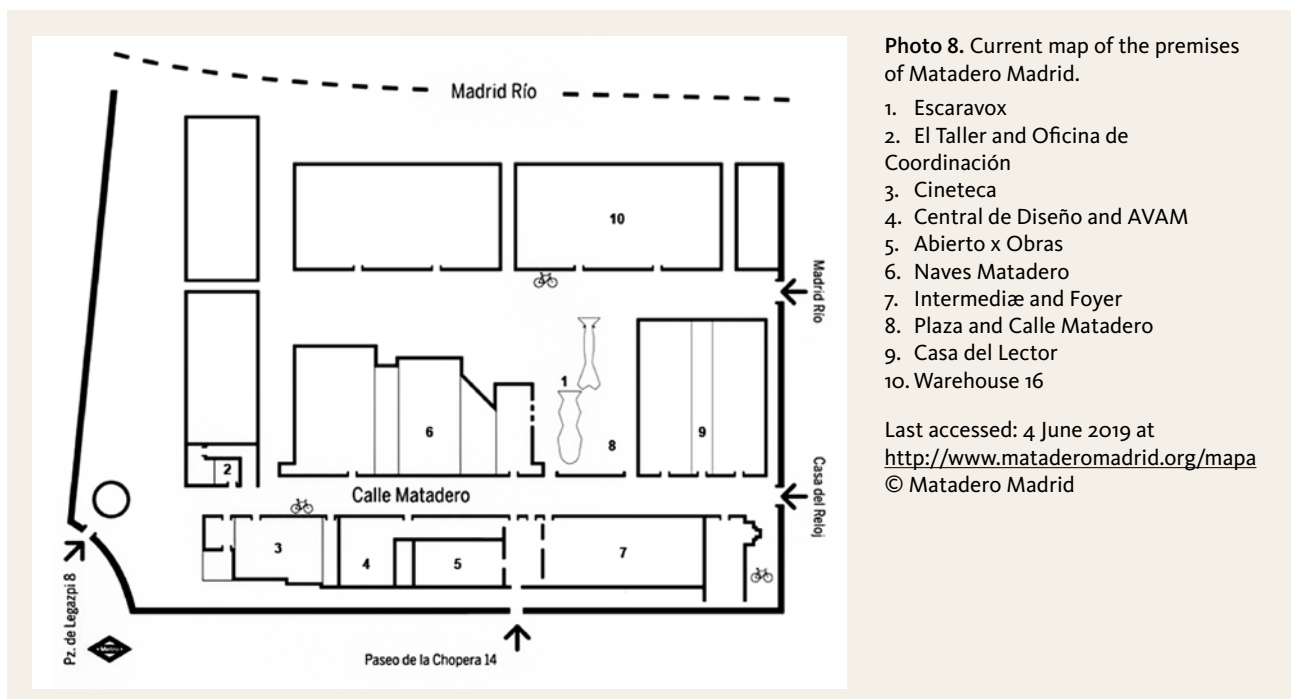




Photo 9. Citizens walking along Calle Matadero. September 2018. Author's photo.

hybrid space in which an “alliance of refuge and building” is achieved (Banu, 2011: 51), which forms part of the city; and although it shares many of their characteristics, the nature of Matadero Madrid is different to theirs. Today a great diversity of artistic and cultural activities converge in this place that are intertwined with the recovery spaces that the residents have integrated into their daily lives (photo 9).

It has an inter- and cross-disciplinary vocation in which theatre participates, in all its expressions — and no longer as a driver — but now mixed with this dynamic from which proposals arise that are enhanced with the characteristics of the *conceived and lived* space of the Matadero.

In the spaces of Matadero Madrid, artists, citizens, residents and occasional visitors converge without problem; it is “a human settlement in which strangers are likely to meet” (cited in Bauman, 2000: 94). If we consider this classic definition of the city that Richard Sennett offers and all the possibilities of activity that it brings about, Matadero Madrid is now much more of a city than that functional settlement that Bellido had planned towards a future that it reached very quickly: Matadero Madrid has established itself as the *city of the arts* of the present.



Bibliographic references

“Adiós al matadero”. Madrid: *El País* (2 January 1996),
 <https://elpais.com/diario/1996/01/02/madrid/820585464_850215.html>
 [Last accessed: 16 September 2018].

ARTAUD, Antonin. *The Theatre and Its Double*. Translated from French by Mary Caroline Richards. Original edition: *Le Théâtre et son Double* (1938). New York: Grove Weidenfeld, 1958.

- AULLÓN, Pedro. *Intermediae Matadero Madrid / Arturo Franco*. Plataforma Arquitectura, 2011, <<https://bit.ly/2N9eoGc>> [Last accessed: 16 September 2018].
- BANU, Georges. “Por una estética de los ‘lugares refugio’”. *Metrópolis*, No. 83. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2011, pp. 49-52. Available at: <<https://bit.ly/2J9Xepp>>.
- BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- BENJAMIN, Walter. “Paris, the Capital of the Nineteenth Century”. Translated from German by Harvard College. Original edition: *Paris, Hauptstadt des XIX Jahrhunderts* (1955). In: Howard Eiland and Michael W. Jennings (ed.). *Walter Benjamin Selected Writings Volume III 1935-1938*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 2002, pp. 32-49.
- BLAS GÓMEZ, Felisa De. “Espacio y teatro”. *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral* January-June. Madrid: RESAD, 2006, pp. 33-57. Available at: <http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/issue/view/issue/24/46>
- *El teatro como espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009, p. 189.
- BROOK, Peter. “Grotowski is unique”. In: Jerzy Grotowski. *Towards a Poor Theatre*. New York: Simon and Schuster, 1968.
- CRUCIANI, Fabrizio. *Arquitectura Teatral*. Translated from Italian by Margherita Pavia. Original edition: *Lo spazio del teatro* (1992). Mexico City: Escenología, 2005, pp. 250-251.
- DEBORD, Guy. *The Society of the Spectacle*. Translated from French by Ken Knabb. Berkeley CA: Bureau of Public Secrets, 2014. Original edition: *La société du spectacle* (1967).
- DE MARINIS, Marco. “El espacio escénico en el teatro contemporáneo: la herencia del siglo xx”. In: *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna, 2005, p. 77.
- EDENSOR, Tim. “The Ghosts of Industrial Ruins: Ordering and Disordering Memory in Excessive Space”. *Environment and Planning D: Society and Space*, No. 23. Los Angeles: SAGE, 2005, p. 833. Available at: <<https://doi.org/10.1068/d58j>>.
- GONGÁLEZ GARCÍA, Sergio Claudio. *El barrio y Matadero: espacio vivido y lugar emblemático*. Madrid: Memorias en Red. Asociación Internacional de Estudios de Memoria, 2015. Available at: <<https://bit.ly/2Pd6zRc>>.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Translated from Polish by T. K. Wiewlorski. New York: Routledge, 2002.
- HRISTOVA, Marije. *Matadero Madrid: ¿Un lugar de memoria?*. Madrid: Memorias en Red. Asociación Internacional de Estudios de Memoria, 2015. Available at: <<http://memoriasenred.es/matadero-madrid-un-lugar-de-memoria/#more-757>>.
- INSTITUTO GEOGRÁFICO NACIONAL. *Madrid. Mapas generales. 1930*. Madrid: Servicio de Documentación del IGN, <<http://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/030570.html>> [Last accessed: 17 September 2018].
- LIASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel; RIVAS QUINZAÑOS, Pilar; SANZ HERNANDO, Alberto. *Memoria histórica para el proyecto de rehabilitación del antiguo Matadero Municipal de Madrid*. Madrid: COAM, 2005, pp. 27-185. Available at: <<https://bit.ly/2fpujgh>>.
- LECAT, Jean-Guy; TODD, Andrew. *El Círculo Abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*. Barcelona: Alba Editorial, 2003, pp. 3-85.
- MATADERO MADRID. *Official website of Matadero Madrid*, <<http://www.mataderomadrid.org>> [Last accessed: 16 September 2018].

NAVES MATADERO. *Official website of Naves Matadero. Centro Internacional de artes vivas*, <<https://naves.mataderomadrid.org/es/naves-matadero>> [Last accessed: 4 June 2019].

PÉTURSDÓTTIR, Þóra; OLSEN, Bjørnar. "An archaeology of ruins". In: *Ruin Memories, Materiality, Aesthetics and the Archaeology of the Recent Past*. New York: Routledge, 2014, pp. 4-6.

RAMON GRAELLS, Antoni; BLAS GÓMEZ, Felisa de; LÓPEZ VILLALBA, Almudena; VILLARREAL COLUNGA, Carlos. "Cartografía teatral. Una aproximación a partir del estudio del lugar del espectáculo en Barcelona y Madrid". In: *2nd International Conference: City and Urban Forms. Transversal Perspectives*. Saragossa: Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza, September 2018.

RAMON GRAELLS, Antoni; PRIETO LÓPEZ, Juan Ignacio. "Ciudades del Teatro: Milán, Barcelona, París, Berlín, Nueva York". In: *Primer Congreso Iberoamericano de Historia Urbana*. Santiago: Asociación Iberoamericana de Historia Urbana, 2016, p. 805. Available at: <<https://bit.ly/2N8uolr>>.

SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater*. New York: Hawthorn Books, 1973.

Theatre Architecture Mapping: Catalogue of Berlin Performing Spaces

Bri NEWESELY

b.newesely@coac.net

BIOGRAPHICAL NOTE: Professor of Scenography and Theatre Architecture at Beuth Hochschule Berlin. Her career has focused on the fields of the fine arts, architecture and set design.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The digital reproduction of the theatre architecture collection of the Technische Universität Berlin provides extensive documentation for research and contextualisation. With more than 10,000 photographs, drawings and other materials, it offers a unique insight into the panorama of 20th century Central European theatre construction.

Based on these sources, we are creating a theatre mapping of Berlin, along with a catalogue featuring about 250 venues, both historical and still existing. In eight time periods the dynamic change of the performing spaces of the German capital is shown, allowing a comparison of the architectural, scenic and technical structure, as well as analysing it in the context of urban development.

Keywords: theatre architecture, digitalisation, performing spaces

Bri NEWSELY

Theatre Architecture Mapping: Catalogue of Berlin Performing Spaces

The digital reproduction of the theatre architecture collection of the Technische Universität in Berlin (Laube et al., 2016-2018) provides extensive documentation for research into and contextualisation of the mapping and chronology of theatres in the Berlin and German urban field. With more than 10,000 photographs, drawings and other materials, it offers a unique insight into the panorama of 20th century Central European theatre construction.

Based on these sources, we are creating a theatre mapping of Berlin, along with a catalogue featuring about 250 venues, vanished, transformed, existing and active. In eight time periods the dynamic change of the performing spaces of the German capital is shown, allowing a comparison of the architectural, scenic and technical structure, as well as analysing it in the context of urban development.

Online: The Theatre Architecture Collection of the Technische Universität Berlin

An important first step has been taken: the theatre architecture collection is available online in the database of the Architekturmuseum: <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de>

The collection contains materials from the period 1939-1969 on more than 500 theatre buildings located in Germany, Austria, France, Slovenia, Poland, the Czech Republic and Russia. The graphic sources provide a well-founded view of the location, scope and state of the cultural buildings. The quality of the documents and their availability open new avenues of research.

At the same time, the collection provides a valuable insight into the contributions of modern architecture using as an example Gerhard Graubner,¹ one of Germany's pioneering theatre architects. He was responsible for the theatres in Bochum and Wuppertal, two major examples of the theatre

1. Gerhard Graubner (1899-1970) was a German theatre architect and teacher.

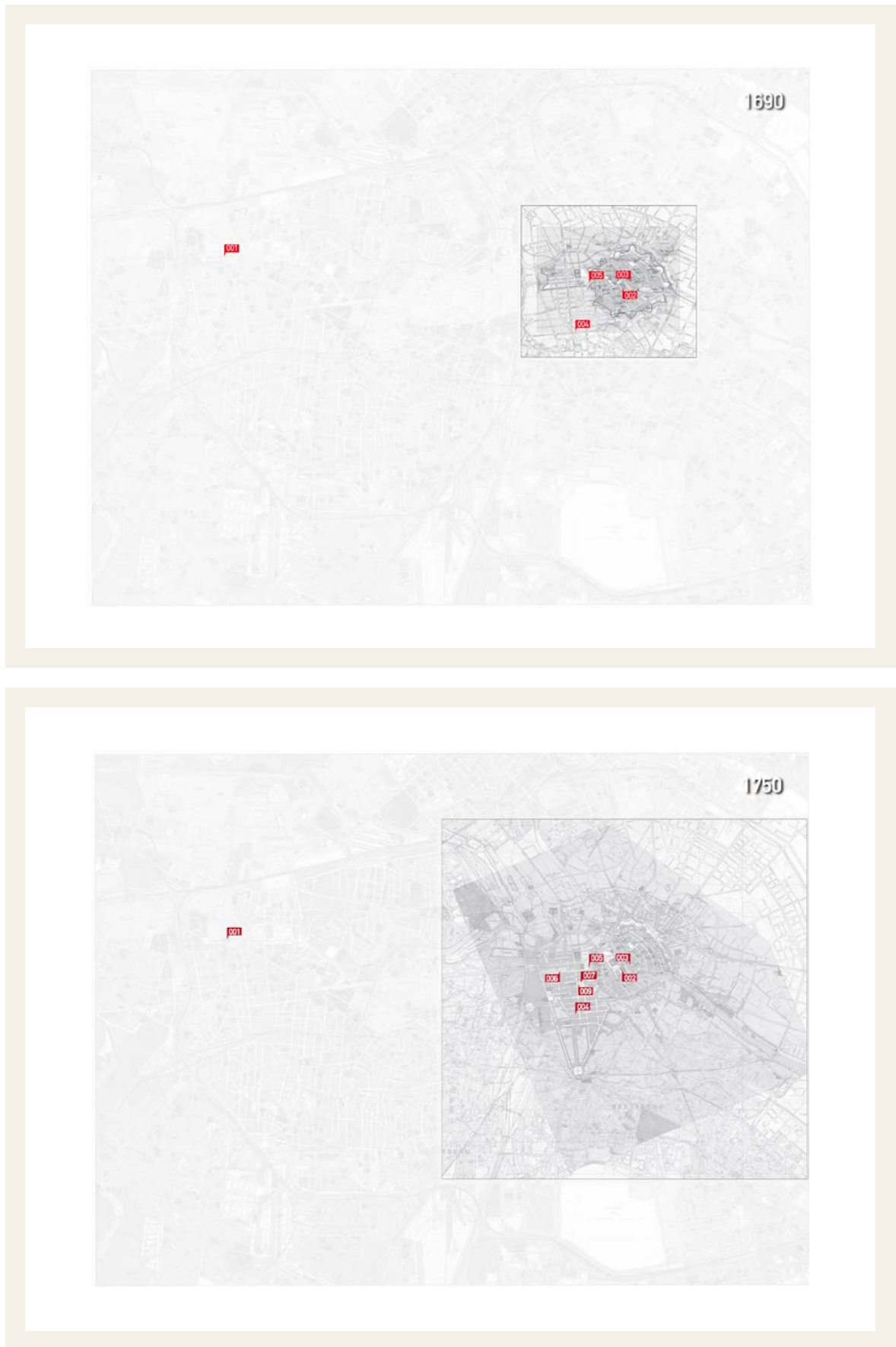


Figure 1. Map of the city of Berlin in 1690 and 1750.

architecture of post-war modernism and urban reconstruction. The main focus of the theatre architecture collection is on a collection that Albert Speer² commissioned in 1939 in his capacity as General Building Inspector for the capital of the Reich: a complete manual was planned entitled *Das Deutsche Theater (German Theatre)*.

The material in this manual contains detailed architectural and set design descriptions of all the existing theatre buildings in the old German “Great Reich”. The development of this project was entrusted to a Berlin team of architects and art historians, several draughtsmen and other external consultants who were experts in scenic science and technology. Despite the ongoing war, between 1939 and 1944 more than 500 theatres were recorded in a photographic and graphic format and with a standardised questionnaire.

The *Das Deutsches Theater* manual remains unpublished. At the end of the war 319 theatre dossiers were recovered. In 1947, for the first time the collection reached the Institute of Theatre Studies in Hanover, where Friedrich Kranich,³ who had previously been involved in the project as technical consultant, used the material for his later research, but the manual itself remained unpublished (Zielske, 1971).

The theatre architecture collection is not only a historical collection but also – particularly in its now digitalised format – culturally and institutionally very significant documentation. Working with auratic and original objects enables us to bring to light the “present of the past” and, in the best of cases, recover the *genius loci*. However, the historical distance and the great concern with documents during the scanning process enable a brand new approach, so today the documentation tells its own story.

New Perspectives

The objective of our research is to evaluate and contextualise the data collected and re-evaluate it in the current theoretical and technological framework. The starting point is the certainty that theatre and set design architectures (their materialisation, order and location) are related in many respects to 20th century political, cultural and artistic upheavals. The materials, forms and practices and the visual and acoustic impact of theatre as a form of representation of society are in constant tension with the structures of the respective political systems under construction.

On the one hand, the collection takes stock of the visionary and modernist evolution of the 1920s and 1930s and, on the other, the objects document the stagnation of this modernity, as well as the reconstruction during the Third Reich, from 1933 to 1945. Architecture and theatre, as the public art forms they are, have always been of outstanding political importance, and also have an impact on the urban space.

2. Albert Speer (1905-1981) was a German architect, Minister of Armaments and War Production of the Third Reich during the Second World War. Speer was chief architect to Adolf Hitler before taking up ministerial office.

3. Friedrich Kranich (1880-1964) was a German technical director (Bayreuther Festspiele), teacher and writer. In 1929 he wrote *Bühnentechnik der Gegenwart I* and in 1933 *Bühnentechnik der Gegenwart II*.



Figure 2. Map of the city of Berlin in 1800 and 1880.

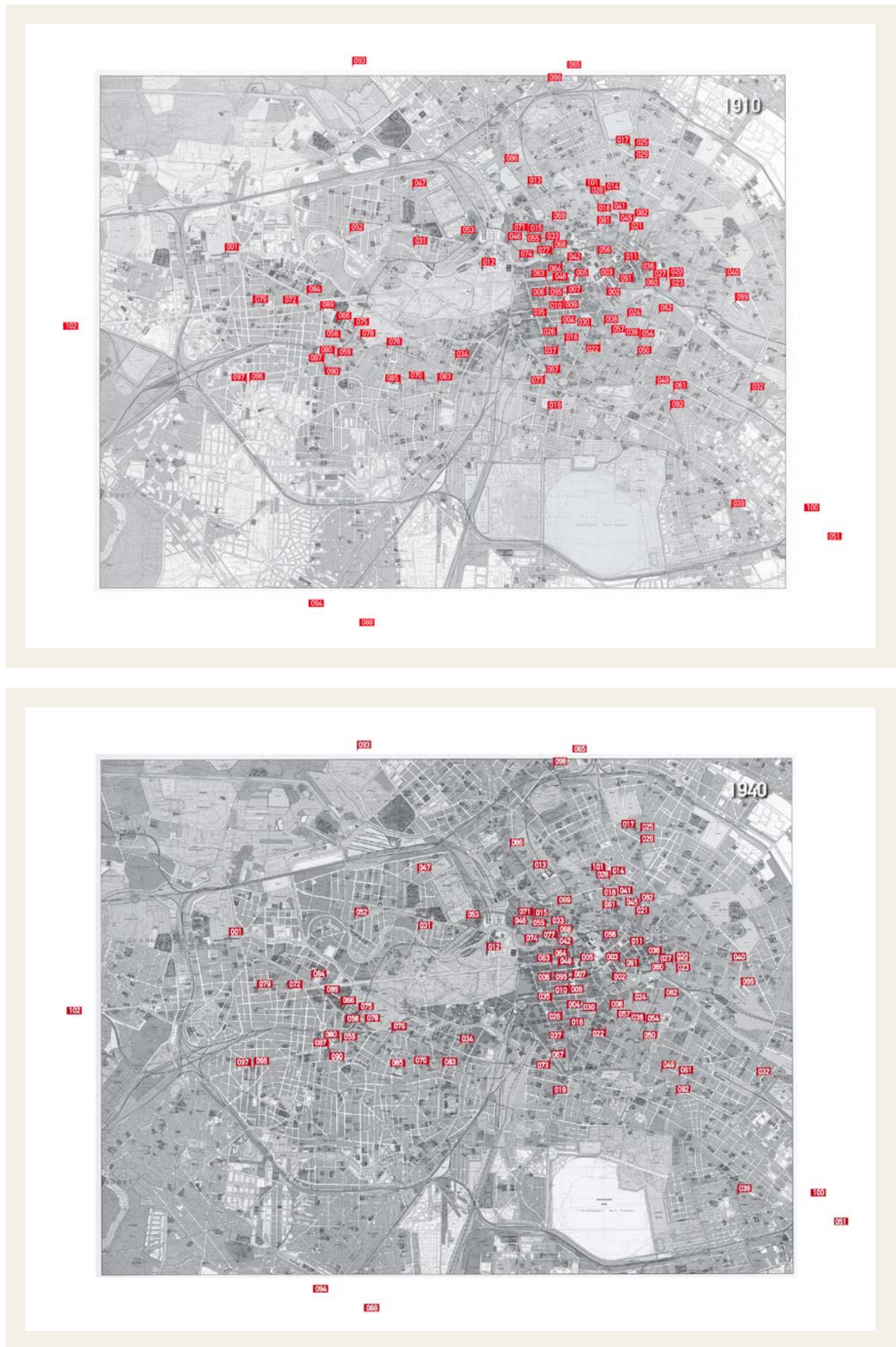
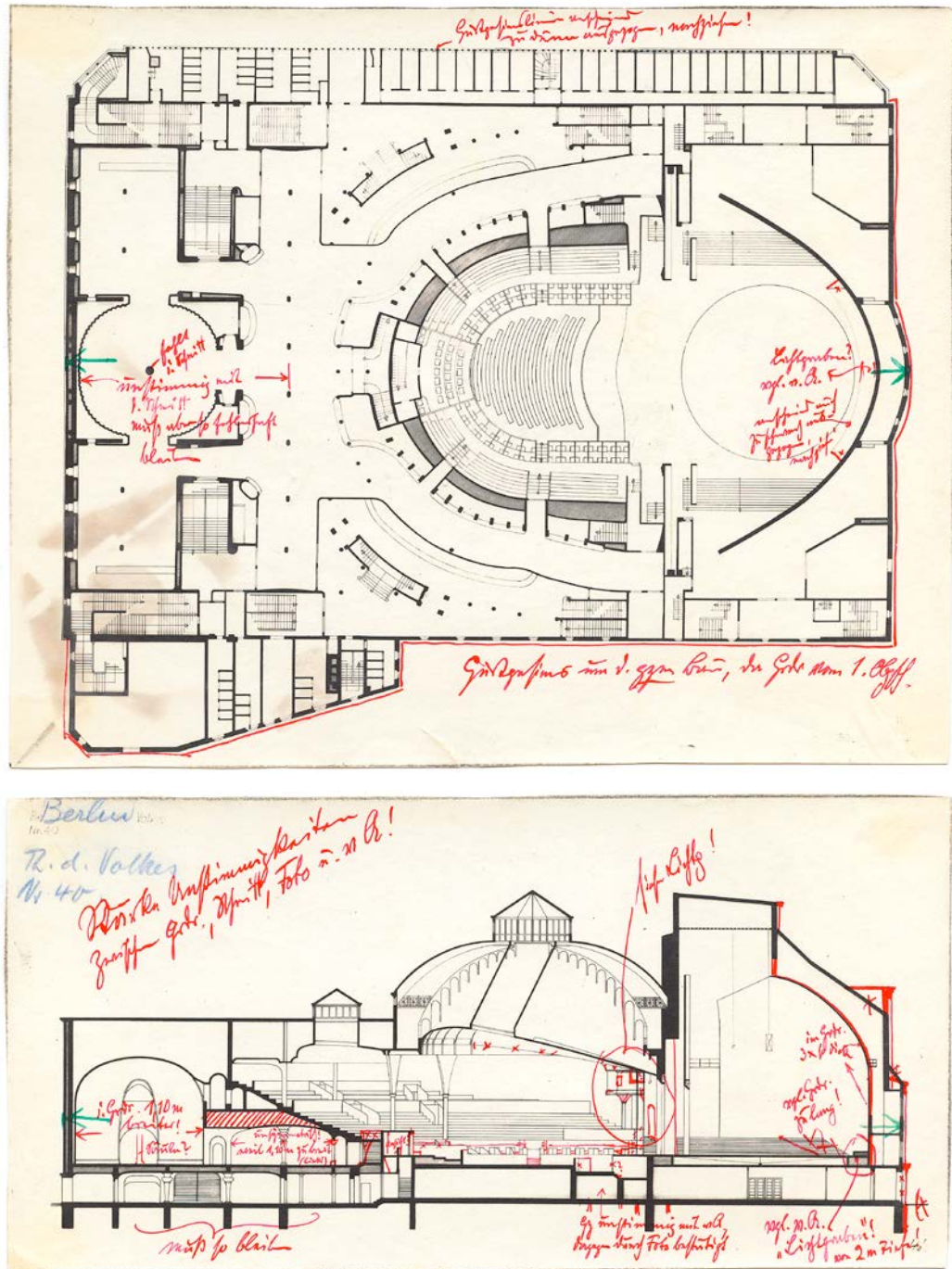


Figure 3. Map of the city of Berlin in 1910 and 1940.



Figures 4 and 5. Ground floor and cross section of the Grosses Schauspielhaus Berlin, Architekturmuseum Berlin.

The rulers of the Nazi era sought to make architecture one of the most effective propaganda instruments for the manipulation of the masses. In the case of theatre, however, this mainly involved its content and interior space, since surprisingly few new theatres were built during the Nazi regime, such as the Dessau Theater, the Saarbrücken Theater, opened with the name Gau-theater Westmark, and the Apollo Theater in Cologne.

For propaganda purposes, the theatres were renamed. The Grosse Schauspielhaus Berlin became Theater des Volkes and some others were re-named “bordering territory theatres” (Zittau, Bautzen, Flensburg, Klagenfurt

and Ratibor, among others). In many places interventions were carried out to install a personal box for Adolf Hitler, an element that makes direct reference to the royal box of the Age of Absolutism.

Theatre Architecture Mapping: Catalogue of Berlin Performing Spaces

With more than 10,000 photographs, drawings and other materials, it offers a unique insight into the panorama of 20th century Central European theatre construction (Laube et al., 2018).

Based on these sources, we are creating a theatre mapping of Berlin, along with a catalogue featuring about 250 venues, both historical and still existing.

The catalogue of performing spaces examines the diversity of theatre and performative places – also in public spaces – and presents them as conceptual maps of physical cultural sites and intangible theatre works in relation to the performing arts, architecture and urban planning. In eight time periods the dynamic change of the performing spaces of the German capital is shown, allowing a comparison of the architectural, scenic and technical structure, as well as analysing it in the context of urban development.

A new comparative analytical inventory, developed for this purpose, produces a multi-layered picture of the Berlin theatre landscape, which in the medium term will be available in full detail. With the help of specially developed signalling systems, a form of visual communication is established that uses architectural design tools and makes the results of the research available to the public in a unified and easily readable way (Danilsen et al., 2017).

The complex preparation of the historical material will advance understanding of the future debate on, evaluation and conception concerning theatre buildings. Using geo-referencing as a tool, the urban development of theatre buildings of the metropolis is examined historiographically and analysed through an interdisciplinary approach.

The city of Berlin constantly changes, expands, renews and is destroyed by war; it is rebuilt, the streets are renamed, and the centre and outskirts reversed by the building and effect of the Berlin Wall; it grows, is renamed, rebuilt and changed again: it is an ongoing process. Therefore, the geo-reference point and its insertion in the historical and current mapping material provides information on the basic urban conditions for the construction, operation or fitting of theatre spaces.

Theatre as intangible cultural heritage, whether visible or not and recognisable by the type of construction as such, is conveyed didactically as a value, thus strengthening the creative economy and the cultural and tourism sector (Bürkle, 2013). Assuming that the construction of theatres and the development of a theatre climate are necessarily linked to the development of regional urban and social structures, theatre buildings are analysed first chronologically and then listed within the framework of Berlin's urban history (Schäche, 2013).

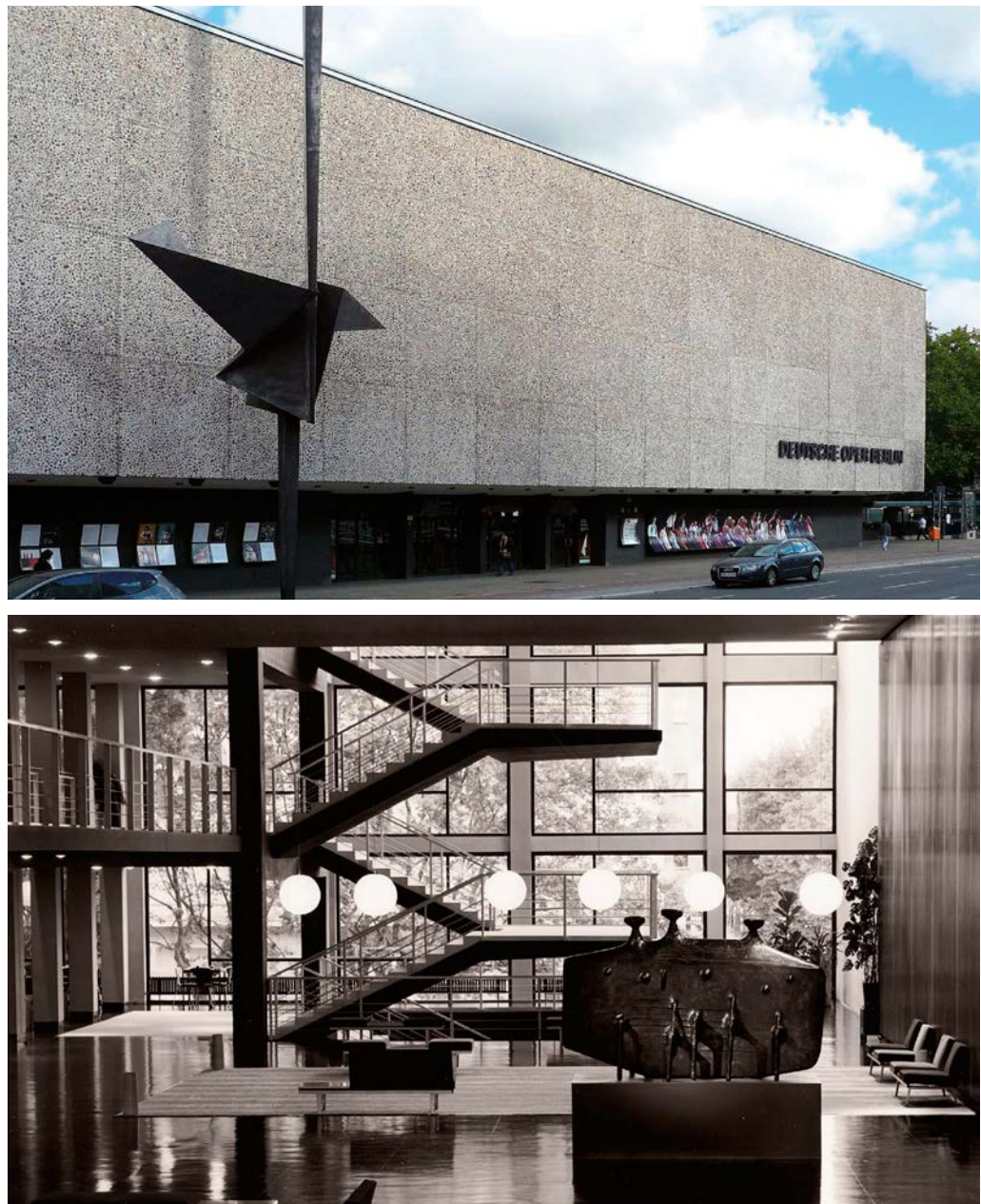


Figure 6. Deutsche Oper Berlin.

The comparison is possible thanks to a timeline, the same scale for the drawings, the same colour system for the ground floor of the stage and auditorium and the same localisation system, the geo-referencing data of the so-called central point (Kranich, 1929-1933, Archive of the Technische Universität Berlin; and Ferrera, 2009), as well as the exact analysis and graphic visualisation of the technical data. By listing the architects and stage planners, technical innovations can be located and reconstructions and renovations tracked. Using the same timeline, the same scale for the drawings and the same colour system, the buildings are directly comparable. For a more detailed analysis of the ground floor plans of theatre buildings, an approach has been established based on the drawings made using an agreed and certified representation methodology.

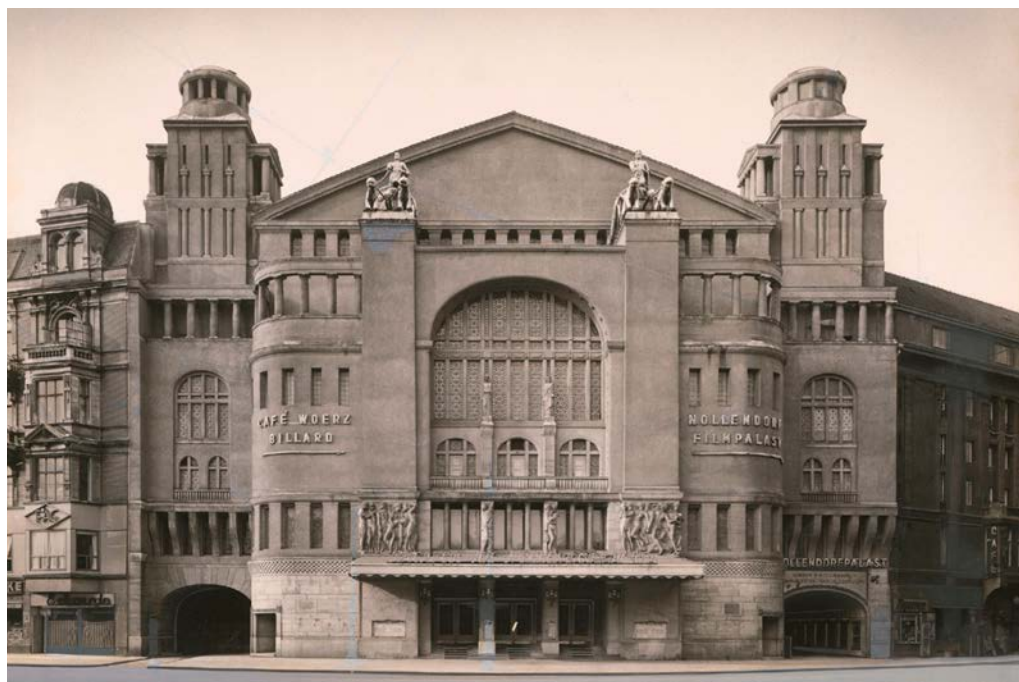


Figure 7. Theater am Nollendorfpfatz.

A scheme of differentiated colours characterises the various structural arrangements and basic spatial schemes of the theatre building: on the one hand, there are internal non-public areas, which are used, for example, by technicians and actors (in red and yellow tones); on the other, there are the public areas (in blue tones) accessible to the audience. This creates an additional visual comparison option. For example, it is clear that, in most of the theatres in Kreuzberg now destroyed, the entrance to the foyer and the auditorium was through the entrances of the courtyard of the apartment buildings and the stage was in the second or third rear courtyard. Outside, the flows of spectators gravitate towards the city's public space before and after the event. Thus, the analysis shows how theatres are created as transitional spaces and as urban nodes through the flow of their users.

Comparing this with the tools prior to the project, this schematisation provides a much more detailed picture of the theatre auditoria. In this way, the spatial arrangement, location and accessibility of the auditoria become visible; they even re-reflect the size of the entrances and sanitary facilities.

The definition of standardised and normative methods to describe theatre architecture is an essential instrument of analysis. This standardisation of formats, methods and mapping possibilities is the focus of the *Catalogue of Berlin Performing Spaces* project as an interface for future research.

Ephemeral Architecture, Transitory Spaces, Cultural Tools

The cultural history of European theatre shows that, since Greek times, performing on a stage in front of an audience has been a great social value that, combined with interruptions, changes of meaning and intermittency of the activity, has endured to this day. Places not linked to religion had to first obtain authorisation as public spaces.

Parallel to Friedrich Schiller's presentation on "Theatre as a Moral Institution" in 1784, many theatres were created in German-speaking countries, which partly explains the current concentration of state and urban theatres. This proliferation is also reflected in the diversity of the existing theatre architecture. Often modernised, repeatedly burned, rebuilt and renovated or restructured, theatre buildings are witnesses to aesthetic and cultural currents inherent to their time. The widely used proscenium arch transmits the typical longitudinal orientation of the auditorium and its arrangement with a view to the proscenium.

Theatre is mainly developed in the dialectic of acting and observing. It is a temporary space of increasing attention, condensation and intensification of experiences and imagination that can generate knowledge and create awareness. The preservation of difference, that is, the distinction between play and observation, assures theatre its utopian dimension.

With the early 20th century technical, artistic and social changes, spatial arrangements other than the principle of confrontation were possible. That is why directors, even more than architects, were the driving force behind the changes in the theatre space. Their projects show a great variety of arrangements: from the inspiration for the huge arena with a changing proscenium, such as the Grosses Schauspielhaus, to the small auditorium without a proscenium arch as a multipurpose hall (Huesmann, 1983).

The Grosses Schauspielhaus Berlin

In the next section, the focus is on the historical theatre spaces in the city of Berlin, with their reconstructions, destructions, adaptations and conversions during and after the Second World War, as well as the construction and fall of the Berlin Wall. This is perfectly exemplified in the Grosses Schauspielhaus in combination with other aspects such as the ideas of director Max Reinhardt,⁴ other visionary theatre projects by Hans Poelzig, or the highly diverse history of the construction of the Am Zirkus 1.⁵

In 1919, the Grosses Schauspielhaus was opened in Berlin, which later became the Friedrichstadtpalast,⁶ and which the director and founder of Austrian theatre Max Reinhardt had built according Hans Poelzig's⁷ plans for the old circus Renz. Above all, a new dimension for theatre was developed here: the new management style for the masses with elaborate stage

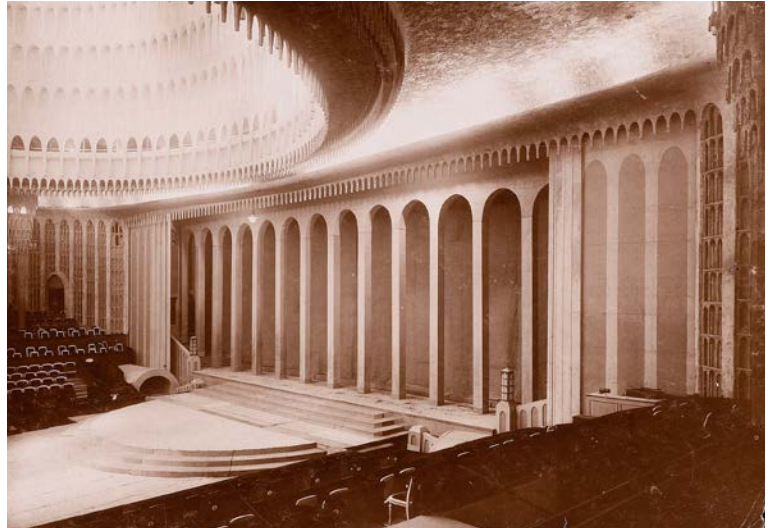
4. Max Reinhardt (1873-1943). Austrian, Jewish, exiled, was a film producer and theatre and film director of great importance in the renewal of modern theatre. Opposed to naturalism, he produced and directed plays and films with spectacular sets, mass scenes and music.

5. See the digitalised map portfolio no. 42 Theater d. Volkes of the Grosses Schauspielhaus Berlin, 3.2.41 (Technische Universität Berlin) and the book of searches of the General Building Inspector for the imperial capital, inventory R 4606, register no. 1590.

6. The Friedrichstadt-Palast is a theatre in Berlin, one of the symbols of the nightlife of the German capital. It was built on the circus Renz theatre from 1873 the Grosses Schauspielhaus from 1919, with capacity for 3,000 people, and which closed definitively in 1980. That venue, used as a variety theatre and circus was converted into a performance centre by Max Reinhardt. It reopened in 1984 and is a gigantic venue for variety, ice skating and various types of shows with a capacity for 1,895 people.

7. Hans Poelzig (1869-1936). He was a German architect, painter and set designer, exiled, aligned with expressionism. In 1919 he designed the Grosses Schauspielhaus Berlin.

Figure 8. Grosses Schauspielhaus Berlin.



machinery and the intensive use of the revolving stage in powerful productions, as well as a coordinated and streamlined interaction in the shows: set design, language, music and dance. Max Reinhardt was much more interested in the cinematographic medium than most theatre people of his time. In the Grosses Schauspielhaus, with 5,000 seats, the audience was impressed with its circular seat arrangement and stage arena.

This shows that architecture does not function as just a physical space but also as a materialisation of history, or rather experience. From this perspective, buildings begin to speak a completely different language as soon as theatre creators use them. The debate about what theatre should be and should represent, today and in the future, also reflects the use of the architectural and spatial concepts of existing old buildings.

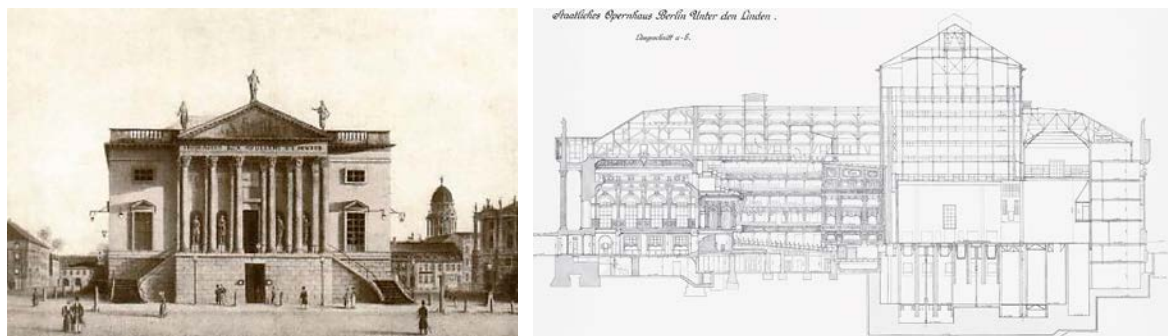


Figure 9. Staatsoper Unter den Linden.

The stages, even after they are built, must be able to adapt to the process of constant change to remain technically usable, as the example of the oldest theatre that still exists in Berlin, the Staatsoper Unter den Linden of 1742, shows.

The Schaubuehne am Lehniner Platzw

An outstanding example of architectural adaptation to theatre use is the old cinema Universum in Kurfürstendamm, built in 1928 by Erich Mendelsohn.⁸ The architectural site of the Kino Universum, with dwellings, shops and a small square on the outskirts, designed as a new urban centre, established Kurfürstendamm as an avenue of leisure, with a wide range of theatres and cinemas, comparable to the Paral·lel in Barcelona in the 1920s. The building was seriously damaged during the Second World War. Later it was rebuilt and used as a cinema; and from 1969 as a disco. From 1978 to 1981, the interior was completely remodelled when the Schaubühne am Lehniner Platz⁹ opened as a multifunctional venue with separable auditoria. The new spatial distribution, which could be arranged in variable rooms without fixed separation of auditorium and stage, was introduced when the Schaubühne company, under its main director, Peter Stein,¹⁰ which usually performed in Hallesches Ufer in Kreuzberg, was looking for a new site (Dördelmann, 2015).

On the other hand, logistical restrictions and overcrowded conditions are often tolerated during reforms in order to maintain the historical location in the urban structure. Each adaptation or expansion stage, even after completion, must be adapted to a constant process of change so that the performing space remains technically usable. The transformation processes in

8. Erich Mendelsohn (1887-1953) was a renowned 20th century German architect, the greatest exponent of expressionist architecture, who would suffer exile because he was a Jew. Between 1925 and 1931 he created the Woga-Komplex and the cinema Universum in Berlin.

9. The Schaubühne am Lehniner Platz is a theatre in Berlin that occupies the old and renovated cinema Universum, built in the 1920s by Erich Mendelsohn in a consistent rationalist style. Since 1982 it has been the headquarters of the Schaubühne am Halleschen Ufer company created in 1970 by a group of actors with director Peter Stein and that acquired international fame throughout that decade, becoming one of the most prestigious theatres in Germany at the beginning of the 21st century.

10. Peter Stein (b. 1937) is a German theatre director who founded the Schaubühne am Halleschen Ufer in West Berlin, a theatre company that was one of the main focuses of the theatre renewal of the 1960s and 1970s and was inspired by the student protest movement.



Figure 10. Schaubühne am Lehniner Platz.

the old building have proved almost more difficult than the construction of a new theatre. When the existing building on the old sites is enlarged and adapted to the spatial and functional needs of a modern cultural industry, we face a challenge of creativity. This issue is also noted in the mapping.

Berlin, the Capital of Theatre

About a quarter of the almost 250 venues researched no longer exist as theatres; another quarter are now used with functions other than the original, for example, cinemas, discos, police stations or warehouses; about a quarter are made up of buildings that were originally intended for activities such as factories, churches or pumping stations; and the last quarter includes auditoria built as theatres and still used as such, often rebuilt, renovated and adapted to the current requirements demanded by building law and theatre technology.

The research also shows to what extent theatres function as drivers of urban development (Ramon, 2014). It can be seen that until the beginning of the Second World War there were districts in the city with a high concentration of theatres. Among others, the Kroll-Oper in Platz der Republik, the Walhalla-Theater in Charlottenstrasse, the Schiller-Theater (Nord) in Chausseestrasse and the Schiller-Theater (Ost) in Wallnertheaterstrasse left their mark on the 20th century. Something similar happened with the Belle-Alliance-Theater in the current Mehringdamm, the Orpheus-Theater in Friedrichstrasse and the Central-Theater in Alte-Jakob-Strasse. None of them exist today.

The City in the 21st Century

The significance of the role of the urban fabric in which the theatre is developed is an integral part of the exploration of urban space as a communicative platform of the city. It interprets urban and theatre culture as an important part of the spatial and social interaction taking into account the superimposition of very different and diverse phenomena (Bauert, 2013; Fischer-Lichte et al. (Ed.), 1998; Freydank, 1988; Hofmann, 1985; Ihering, 1948; Kleihues, 1987; Kranz, 1990; Stiftung Stadtmuseum Berlin (Ed.), 2015).

Theatre developments become visible on the city maps prepared with chronological data. The numbers on the red flags correspond to the places inventoried and completed with more information, drawings and figures within the catalogue. We began our theatre mapping analogously to the history of the city of Berlin in 1690, with historical maps of the city, and we have worked on the following years due to a major urban development in each of the stages analysed: 1750, 1800, 1880, 1910, 1940 and until 1945, with the city destroyed by bombs, marked in blue (Architekten- und Ingenieur-Verein, 1877, 1896 and 1983).

In densely-populated industrial and working-class districts, very small venues were built —mainly backyard theatres and small variety theatres — while, from 1900, renowned concert halls were built in the city's bourgeois centre. Until 1939, almost all the objects of study were new buildings constructed for theatre purposes. These theatres were largely destroyed during

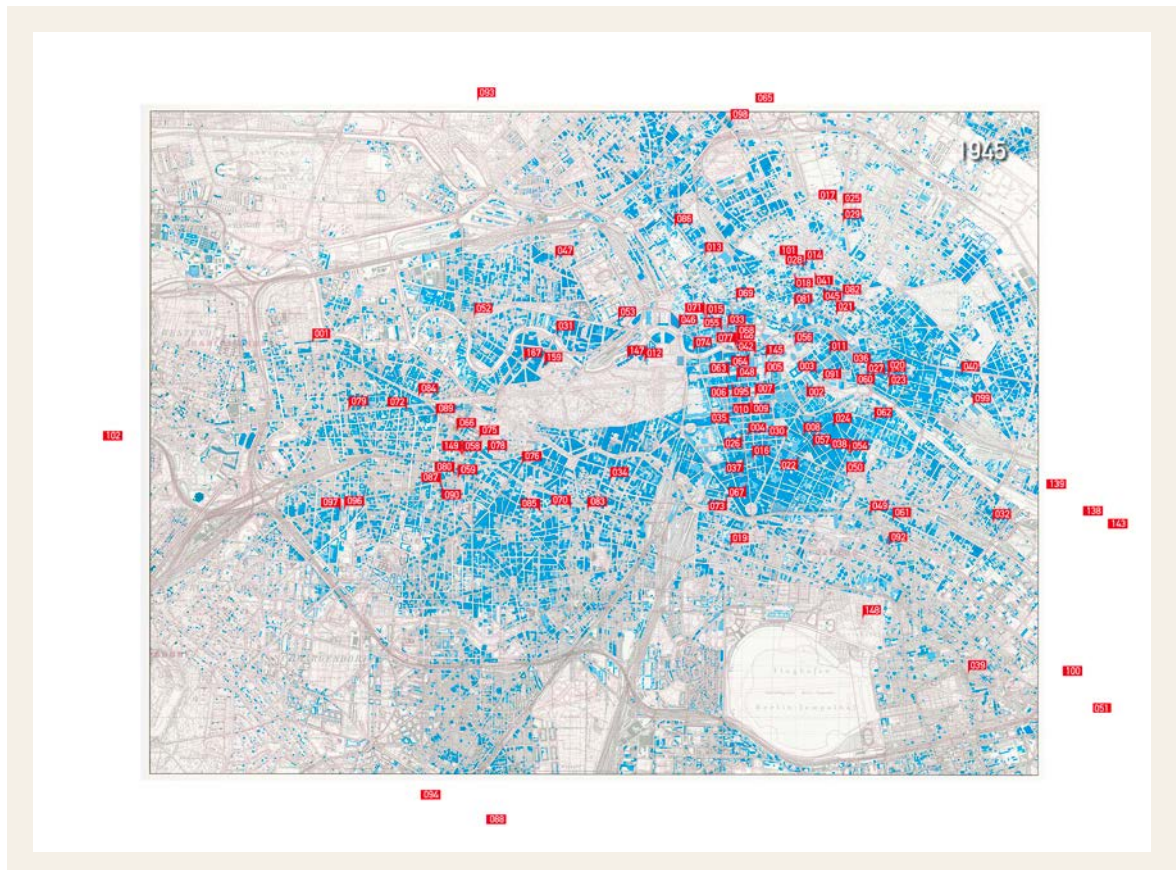


Figure 11. Map of the city of Berlin from 1945.

the Second World War, as were almost all the buildings in the city centre (Danilsen, 2016).

This makes the three new buildings built after the war even more amazing. Their unusual architectural forms found their place in the western centre of the city, where the war had left open spaces: the Philharmonie, the Haus der Kulturen der Welt and the Akademie der Künste (West). These new buildings not only had a cultural purpose but, like many representative buildings, served as a political declaration during the Cold War, within the divided city, with a neighbouring and visible location with respect to the Berlin Wall.

A constant trend since the 1960s has been the (re)use of existing auditoria and structures of buildings for performing purposes, which explains why the current theatre space is characterised by a high degree of variety. Although the construction of new theatres has almost stopped, the city is still in a period of theatre growth. This approach to the “found spaces” aims to capture the architecture of the place as set design, although these spaces lack the technical infrastructure of a traditional theatre. In recent years in particular, many performing spaces inserted in pre-existing structures have been created in which the character of the original building contributes significantly to the special atmosphere and creates a sense of continuity with the past.

Theatre as Tangible Architecture and Intangible Structure

Factors such as early 20th century cinema, television and now the internet cannot replace the need for local interaction. Modern forms of theatre are experimenting today more than ever to recall their origin in Greek etymology: the *théatron*, the physical place from where one can see (really and virtually), must be heard and must perform.

Meanwhile, the boundaries of classical theatre formats are dissolving into other disciplines, their borders are extending to other performing and visual arts, and the concept of theatre can be can become complementary: new lifestyles, new sensibilities, new technologies, new horizons. 21st century cities require different artistic and social practices, and the methods we know change, so the relevance of theatre as a manifestation and relationship among the population is progressively and simultaneously renewed (Freydefont, 2014).

In this respect, we approach the issue that architecture works not only as a physical space but as a materialisation of history or rather of experience. Theatre, as a form of art but also of construction, is constantly changing, in interaction with the urban structure. The issue of the location of theatre, combined with the forms of the European city, has historically grown in relation to public space. To what extent is theatre today in a position to interact with the city as an artistic expression and as a physical place, as a public service and social practice? To what extent is it able to affirm its uniqueness as an essential factor?

The theatre buildings built in Berlin today increasingly reveal the possibilities offered by performance to the development of theatre. Theatre technology machinery underlines the performing nature of space through scenic transformations. As a concept of ephemeral architecture, the stage functions as a moving space within the temporal space of the theatre (Braulich, 1966).

“Posterity weaves no garlands for imitators.” This often cited line from the prologue of Schiller’s *Wallenstein* addresses a phenomenon that has shaped history and the perception of theatre to this day: it is the story of a fleeting art that finds it difficult to leave its mark.

Liquid Spaces, Time Factor, Utopian Dimension

Contemporary theatre, with its creative processes, its connection networks and all the intangible factors that it activates and with which it interacts, is difficult to grasp in its entirety and complexity. It is linked to the physicality of the theatre space and interacts on many levels to show mutual visibility, commitment and interfaces between creation centres and creators, companies and festivals, performers and institutions (Stiftung Stadtmuseum Berlin, 2001a, 2001b, 2002, 2003).

The theatre city of Berlin, with its diverse settings and the numerous performing arts groups and institutions reflect this, especially in the examination of current theatre construction and its ongoing development. Nowhere else in the Federal Republic of Germany can we find theatres with this density and wide range of aesthetics and styles (Bauert, 2014).

In addition to the major state and private theatres, around 400 independent groups, performers and producers of all genres and disciplines work in the city, presenting their productions in places as diverse as Hebbel am Ufer, Ballhaus Ost, Dock 11, Sophiensaele, Theaterdiscounter and Uferstudios.

The issues of the city, urban planning and public space are under debate and have always been negotiated from an ideal-typical vision of the stage. The city can thus be compared to an unstoppable mosaic of theatre places, all of which have left their mark and survived in one way or another to this day. Some of them are being rebuilt virtually, with the help of augmented reality, in order to record the rich cultural landscape that existed before National Socialism. This interaction of the performing space, pre-existing architecture and urban planning as a backdrop for scenes and discussions leaves the scenography behind and also begins to play its independent role in the theatre space.



Bibliography

- ARCHITEKTEN- UND INGENIEUR-VEREIN ZU BERLIN. *Berlin und seine Bauten*, Berlin, 1877, 1896 and 1983.
- ARCHIVE OF THE TECHNISCHE UNIVERSITÄT BERLIN. Kranich's personal bequest with personal documents and private correspondence, collection of material on diverse theatre issues and the history of theatre construction, as well as manuscripts of several operas and plays. It covers the 1940s and 1950s. Signature: UA TUB, 424 NL Kranich.
- BAUERT, Monika. *Berliner Theaterpläne zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Berlin Story Verlag, 2013.
- BAUERT, Monika; BUSCHMANN, Ulf. *Berliner Theater*. Berlin: Berlin Story Verlag, 2014.
- BRAULICH, Heinrich. *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*. Berlin: Henschelverlag, 1966.
- BÜRKLE, Stefanie. *Szenografie einer Großstadt – Berlin als städtebauliche Bühne*. Berlin: Parthas, 2013.
- DANILSEN, Olivia. *Theatrale Räume in Berlin-Tiergarten*. Master's degree project. Berlin: Beuth Hochschule, 2016.
- DANILSEN; NEWESELY; RITTER. "Theatrale Kartographien für Berlin". *Die Vierte Wand* (Berlin: Initiative TheaterMuseum e.V.), Vol. 7 (May 2017), pp. 64-71.
- DÖRDELMANN, Birte. *Methodenentwicklung zur Bestandsaufnahme theatraler Raumstrukturen – SchauSpielOrte in Berlin-Kreuzberg seit 1850*. Master's degree final project. Berlin: Beuth Hochschule, 2015.
- FERRERA ESTEBAN, José Luis. *Glosario ilustrado de las artes escénicas*. Guadalajara, 2009.
- FISCHER-LICHTE, Erika et al. (Ed.). *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*. Berlin: B & S Siebenhaar Verlag OHG, 1998.
- FREYDANK, Ruth. *Theater in Berlin – Von den Anfängen bis 1945*. Berlin: Henschelverlag, 1988.
- FREYDEFONT, Marcel. *International symposium Place du theatre – forme de la ville*. Nantes: ENSA, 2014.
- HOFMANN, Jürgen. *Theaterbuch Berlin*. Berlin: Klaus Guhl, 1985.
- HUESMANN, Heinrich. *Welttheater Reinhardt: Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*. Munich: Prestel, 1983.
- IHERING, Herbert. *Theaterstadt Berlin – Ein Almanach*. Berlin: Henschelverlag, 1948.
- KLEIHUES, Josef. *750 Jahre Architektur und Städtebau in Berlin*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1987.
- KRANICH, Friedrich. *Bühnentechnik der Gegenwart I und II*. Berlin/Munich: Oldenbourg, 1929-1933.
- KRANZ, Dieter. *Berliner Theater*. Berlin: Henschelverlag, 1990.
- LAUBE; NAEGELKE; NEWESELY; RITTER. *Theaterbausammlung, Berlin 2016-2018*. Final report. Berlin: Deutsche Forschungsgemeinschaft, 2018.
- RAMON, Antoni. *Observatori d'espais escènics*. Barcelona: UPC, 2014.
- SCHÄCHE, Wolfgang (Ed.). *Architektur Stadt Inszenierung*. Berlin: Beuth Hochschule für Technik Berlin, 2013.

STIFTUNG STADTMUSEUM BERLIN (Ed.). *Tanz auf dem Vulkan – Das Berlin der Zwanziger Jahre im Spiegel der Künste*. Berlin: Verlag M, 2015.

– *Theater in Berlin nach 1945 Musiktheater*. Berlin: Verlag M, 2001a.

– *Theater in Berlin nach 1945 Nachkriegszeit*. Berlin: Verlag M, 2001b.

– *Theater in Berlin nach 1945 Nach der Wende*. Berlin: Verlag M, 2003.

– *Theater in Berlin nach 1945 Schauspiel*. Berlin: Verlag M, 2002.

ZIELSKE, Harald. *Deutsche Theaterbauten bis zum zweiten Weltkrieg*. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1971.

Spatial Location of Theatre Activity. An Analysis Based on the Case of Barcelona

Daniel PAÜL I AGUSTÍ

dpaul@geosoc.udl.cat

BIOGRAPHICAL NOTE: Daniel Paül holds a PhD in Geography from the Universitat de Lleida (2009) and a postgraduate degree in Geography, Land Planning and Environmental Management from the Universitat de Girona (2005). His many lines of research deal with the repercussions that cultural activities have on the urban space. In this respect, he has particularly analysed the impacts the museums and occasional activities can have on aspects such as the urban transformation of the city, the residents' pride and the image projected by these spaces.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Cultural activities — and theatres are no exception — interact with the urban spaces where they take place. However, despite this potential, few studies have analysed the interactions between theatres and urban space. The aim of this article is to show that there is not only a “location map of Barcelona’s theatres” but also that a wide range of circumstances contribute to a distribution of activities linked to the theatre fabric throughout the city.

Keywords: location, theatres, Barcelona, city, cultural production

Daniel PAÜL I AGUSTÍ

Spatial Location of Theatre Activity. An Analysis Based on the Case of Barcelona

Introduction

Cultural activities are no longer considered solely as a cultural expression. They are also a factor that can act as an engine of the urban economy, with a set of tangible repercussions for the urban space. In fact, the spatial repercussions of theatres have evolved over time. Traditionally, most cultural activities, including theatres, which needed a permanent infrastructure, had been concentrated in the historical city centres or in their nearby areas. The modern evolution of cities, along with various changes of modes and technical needs, meant that some theatres moved to other, usually peripheral, areas. At present, however, the location of theatres no longer responds solely to this reality. Their location is increasingly broad and variable and goes beyond the building that houses the stage to include other aspects such as training, association movements and various types of economic activity.

Theatre activity can be considered a primary element to understand the mobility and territorial spread of the cultural movement. The high number of facilities and professions that can interact in this activity makes theatres representative of the changes that cultural venues can generate in the urban space. However, despite this potential, few studies have analysed the interactions between theatres and the urban space.

This article will show how the various processes of change and spatial relocation of Barcelona's theatres have involved a dual process. On the one hand, theatre facilities have spread through different areas of the city. But, on the other, they have articulated a process in which aspects such as seating capacity, rotation in the number of shows and the presence of employees have tended to a strong spatial specialisation in very specific neighbourhoods. Specifically, the article will start with an analysis of the historical evolution in the location of theatres, compared to the urban evolution of the city of Barcelona itself. This will be followed by an analysis of the interactions that theatres can generate with their surrounding areas. In this respect, aspects

such as the audience, the number of jobs, the capacity of the auditoria and the number of performances will be analysed.

This approach focused on the theatre stages will be complemented by a broader vision, which will refer to all the activities that are necessary and accompany the development of theatre activity: location of theatre companies, training centres, and businesses and associations related to the theatre world. In this way, we seek to highlight the difference between the venue (more or less territorially located) and the human fabric necessary for the operation of this (much more diffuse) venue.

The final objective is to illustrate how there is not only a “map of the location of Barcelona’s theatres” but that the diversity of existing cases helps generate multiple spatial interactions.

Theoretical Framework

The functions of arts facilities are diverse. In addition to those traditionally associated with the various activities, in the last few decades people have become aware of the need to incorporate new ones. The most common have been to reclassify and represent new public spaces (Monaci, 2005; Paül i Agustí, 2014a). A change that has led cultural activities to act as an engine of the urban economy (Bianchini and Parkinson, 1993), with tangible repercussions in the public space (Landry et al., 1996).

Performing spaces have participated in this change (Scott, 1997). With the new investments, they have become an element of change for the city and, above all, for the districts where they are located (Hughes, 1998): they promote the feeling of pride of belonging to a city, strengthen economic activities around them, can attract new residents, and so on (Ramos and Sanz, 2009). This has allowed some theatre managers to access new sources of funding, and has enabled the construction of new performing spaces or the renewal of the existing ones. These aspects have not always been accompanied by investments in the production, innovation and consolidation of new theatre initiatives (Strom, 2002). However, in parallel, it has also led to the fact that in some cases the new venues have become white elephants (Paül i Agustí, 2015): excessively ambitious and costly buildings, which can produce less desirable effects, such as gentrification, increased land prices, higher public deficit and disappearance of the most minority productions in favour of big shows with assured success. Some authors have come to consider theatre as “the small white elephant par excellence” (Martínez and Illa, 2015, 74).

The study of the most important projects, usually large national theatres or works by emblematic architects, has overlooked the possible repercussions of other venues. Individually more modest in terms of values, they are also clearly more numerous. Thus, the sum of their repercussions might be relevant at city level. In several cases, the combination of several small cultural facilities, including theatres, has allowed the social cohesion of the city to be improved and an image of a dynamic city to be projected at the regional level (Paül i Agustí, 2009).

Nevertheless, despite the increase in functions related to performing spaces, few articles have analysed the repercussions that this fabric can generate in cities (Harvie, 2009). It is on this aspect that this research will be focused. Specifically, we will analyse the territorial differentiation of theatre activity in Barcelona based on the analysis of different variables recognised by several authors as illustrative of the repercussions that can be generated in the city (Sacco and Ferelli, 2006; Zukin and Braslow, 2011): theatre density, attendance, economic activity that revolves around them or seating capacity of the auditoria, among other elements. With this data, the specialisation in some areas or the segregation of other venues will be mapped, and areas of influence of the different areas where production and cultural consumption are concentrated will be identified (Newman and Smith, 2000). These are all important aspects for interrelations between cities and performing spaces.

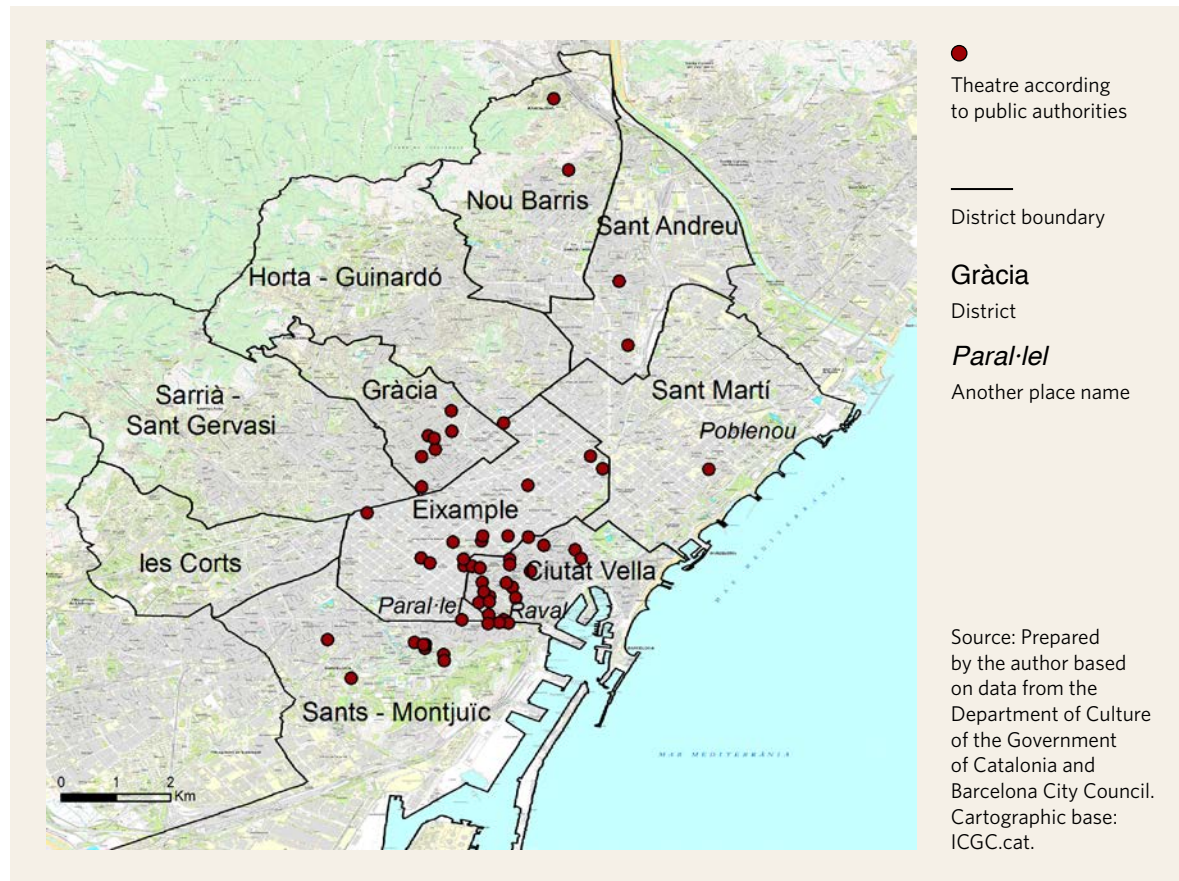
The Distribution of Theatres in Barcelona

The location of Barcelona's theatres obeys several distribution logics (Paül i Agustí et al., 2017). Thus, if we analyse the theatres officially recognised by some of the public authorities (Government of Catalonia or Barcelona City Council) we find quite a concentrated distribution (Figure 1) where, first of all, there is a well-established central area, around Gràcia and Ciutat Vella, which has a good number of venues, including most large commercial auditoria. This central area is complemented by a new northern area, headed by the theatres Zona Nord, Ateneu Popular de Nou Barris, Sant Andreu Teatre, Nau Ivanow or Sala Beckett, which recently moved to Poblenou (2016). We could also include in the centrality logic the great public venues, the Teatre Nacional de Catalunya (TNC) and Mercat de les Flors.

However, these large venues are complemented by a series of other theatres, of small or medium format, largely devoted to experimental and alternative theatre programming. These are venues much more widely spread in the city as a whole, mostly private initiatives. Nevertheless, the location of the Art Factories, new creative centres promoted by Barcelona City Council, has helped strengthen this dual trend. This second group of theatres tends to be located in developing urban areas. The availability of land at affordable prices and the existence of some abandoned manufacturing sites have been fundamental to these locations.

The theatres in this second group tend to base their location on advantages derived from urban development. As these advantages disappear, basically due to the growth of the urban fabric and the rise in the price of land/rent, they tend to move to new peripheral locations.

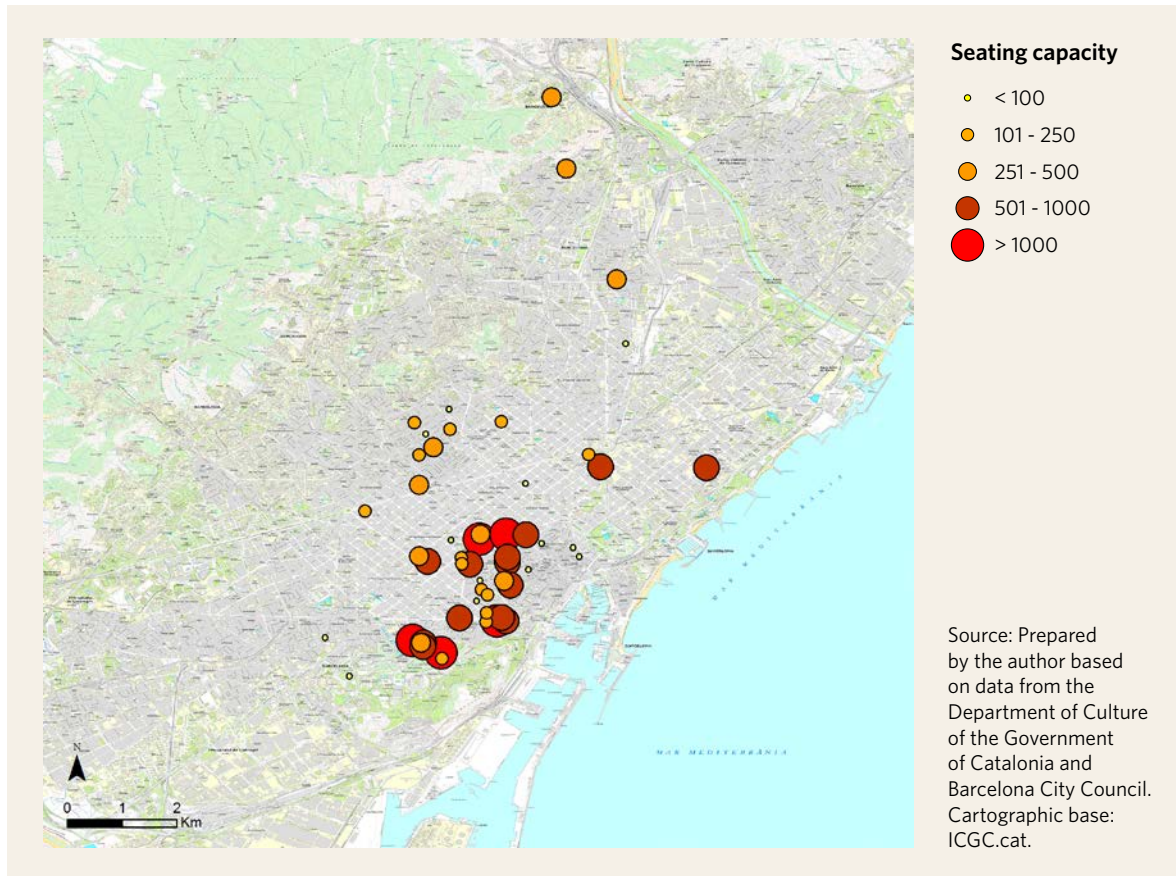
This process is not new. Historically, Barcelona has experienced a major process of opening and closing of theatres, which has been widely studied (Sobrequés, 1991-2001; Aloy et al., 2011; Albertí and Molner, 2012; and Ramon and Perrone, 2013). These changes have meant, for example, that in 2014 the average age of Barcelona's theatres was 27 or that only 12 of them exceeded this average. Two important facts arise from this. None of the theatres opened in Barcelona between 1930 and 1960 are still operating today in

Figure 1. Location of theatres in Barcelona according to institutions

Barcelona and almost half of them are less than a decade old (Paül i Agustí et al., 2017). Theatres show, therefore, a strong tendency to change location to adapt to a shifting urban context.

The differences between Barcelona's theatres are even more evident if we analyse more quantitative aspects. If we analyse the number of spectators in the different auditoria (Figure 2), we see how the central areas of Raval, Paral·lel and Montjuïc have the vast majority of the seating capacity. Beyond these three, only the area occupied by the TNC stands out (more than 1,700 seats distributed in three auditoria). Most of Barcelona's theatres have a single auditorium (84%). The six theatres that have two auditoria and the three with three are mostly located in the aforementioned areas. On average, Barcelona's auditoria have a capacity of 397 seats, but they range from the 40 seats of Cincónomos Espai d'Art to about 2,000 of the Teatre Grec. Most of the smaller premises are located in Ciutat Vella, while the venues with more than 1000 seats are located in Montjuïc and Eixample.

The location of Barcelona's theatres described so far, focusing on a series of central areas, starts to change if we analyse other variables. For example, if we analyse the number of shows that are scheduled in a season, new areas appear (Figure 3). Gràcia is the district that offers the greatest number of different shows. In spite of having around 10% of the number of auditoria and seating capacity of the city, more than 25% of the shows in Barcelona are performed there. On the other hand, the theatres with the greatest seating

Figure 2. Theatre seating capacity (2014)

capacity, located in Eixample, Sants-Montjuïc and Sant Martí, have longer seasons for each production, which means less rotation. Therefore, the small theatres tend to be more dynamic in this field.

Location patterns change again if we consider jobs created in the theatre itself (Figure 4). Every production involves a large number of professionals. Unfortunately, we do not have data on all the people involved in theatre activities, only on the direct employees involved in the theatre sector. A figure that, given the uncertainty under which part of the profession is forced to operate, probably does not reflect the group of professionals involved in the theatre world but can be an indication of the existing distribution patterns.

According to data from the Government of Catalonia for the period 2006-2013, the number of direct employees in Barcelona's theatres was between 490 and 620 people working full time (Generalitat de Catalunya, 2006-15). This means an average of between 14.5 and 18.8 employees per theatre. However, the reality is more complex. Almost half of the direct employees in Barcelona's theatres are active in three public venues: the TNC, Mercat de les Flors and Teatre Lliure. If we do not take into account these three public theatres, the average would drop to eight employees per venue. We must also bear in mind that the economic crisis experienced in recent years has affected this. While private theatres have experienced a moderate fall in the number of employees, there has been a greater drop in public theatres.

Figure 3. Number of productions in theatres in Barcelona (2014)

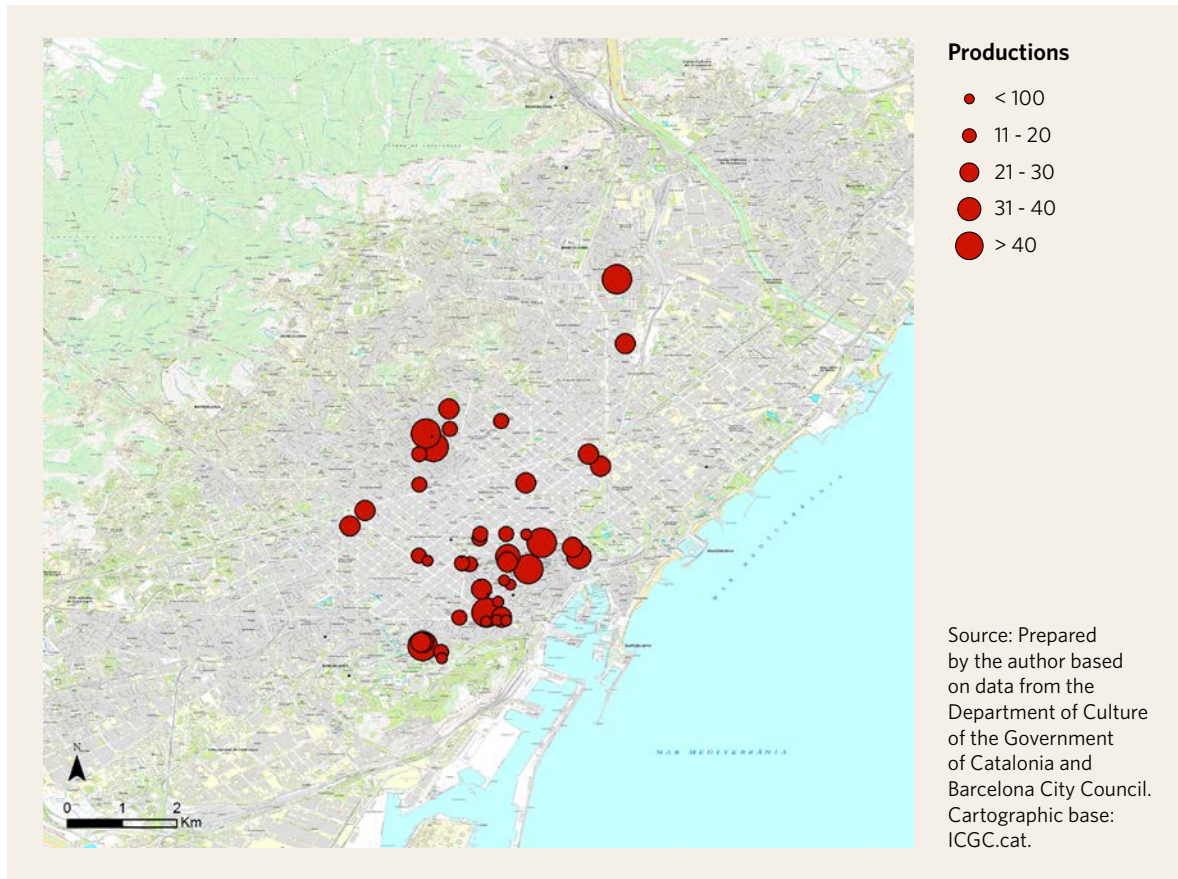
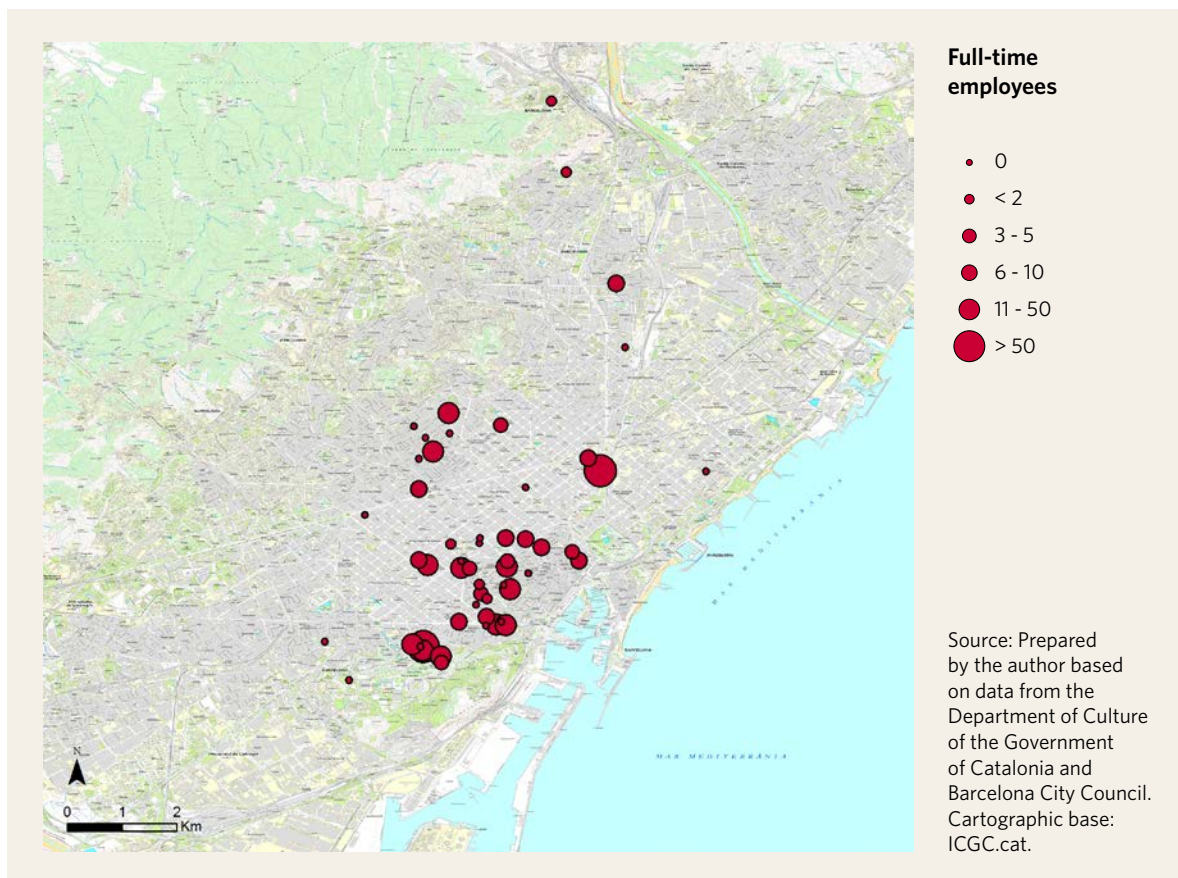


Figure 4. Concentration of employees (full time) in the Barcelona's theatres (2014)



As can be seen, the distribution of theatre employees is clearly determined by the location of the big public theatres: Sants-Montjuïc and Sant Martí clearly stand out in the Barcelona context. The concentration of direct employment is not linked, therefore, with the number of theatres, or with their seating capacity, or with the number of shows. In this respect, the case of Gràcia is very illustrative. It is the district with the highest number of shows, but that in comparison employs few people. The small size of the auditoria and the presence of volunteer and/or amateur personnel explain the low number of direct jobs.

The Distribution of Theatres in Barcelona and Repercussions on the Urban Fabric

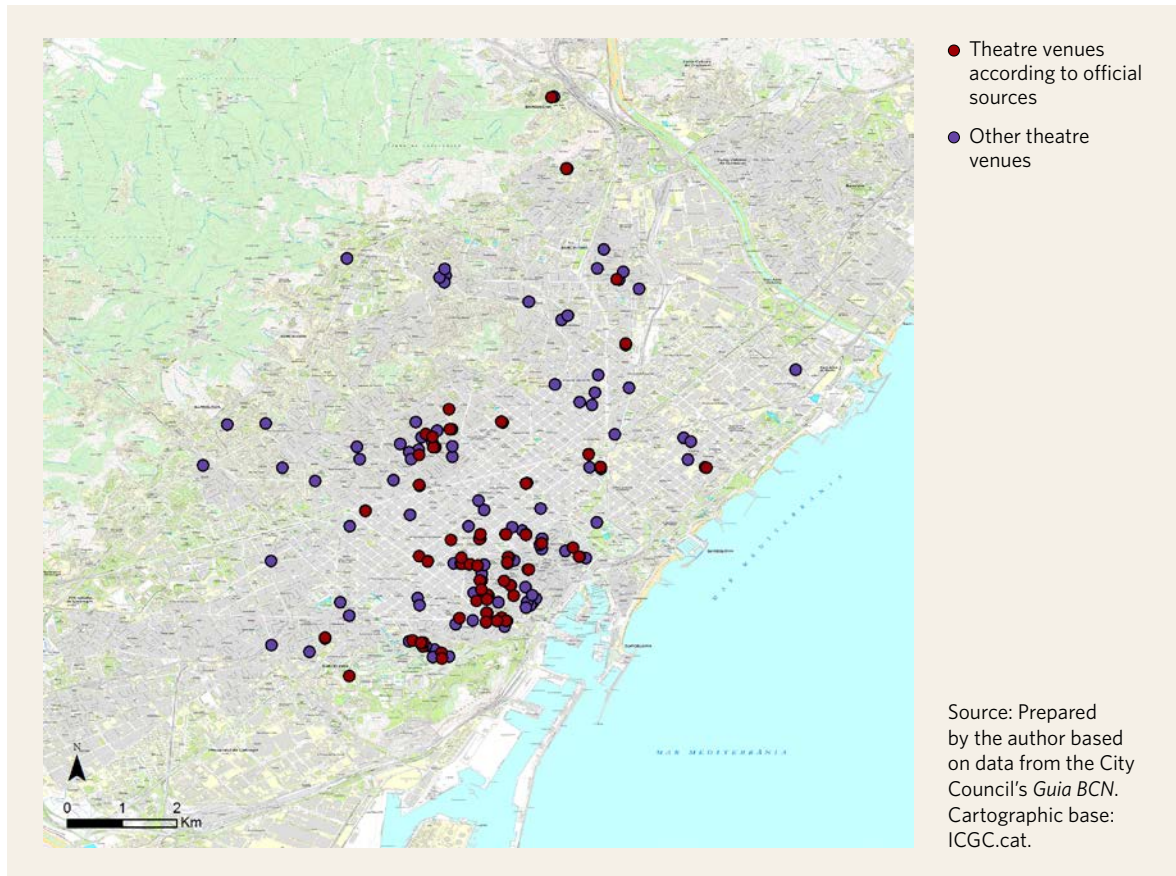
The distribution of theatres, described in the previous section, only provides a partial picture of Barcelona's theatre reality. In fact, it omits some important venues. Thus, if we only take this data into account, of the 10 districts into which Barcelona is divided, three would not have a single theatre (Les Corts, Sarrià - Sant Gervasi and Horta-Guinardó) and in three others there would be only one or two (Sant Martí, Sant Andreu and Nou Barris). This polarisation would be even greater if we distinguished by neighbourhoods: only 16 Barcelona neighbourhoods (of the 75 in the city) would have a theatre.

However, this data does not reflect the existing situation on the ground. We have not identified important venues, such as the Teatre de Sarrià (in Sarrià - Sant Gervasi) or the Foment Hortenc, Lluïsos d'Horta or Ateneu Hortenc (all three in Horta-Guinardó). The activity of the whole Barcelona theatre sector far exceeds the effects generated solely by the theatres that appear in the previous sources. This is clearly seen if we extend the field of analysis with information from the City Council's *Guia BCN*¹ (Figures 5 to 8). If we take into account the set of venues in Barcelona, understood as all those that could accommodate, in a closed space with a permanent stage, some type of theatre performance, the number would pass from the 67 theatres identified by the official sources to 124 (Figure 5).

The first change we see if we take into account all venues is that the dispersion increases. The location of the venues is more concentrated in the aforementioned areas (Gràcia and Ciutat Vella) but all the districts of the city now have some venue. In this respect, the concentration of venues in Sant Andreu and La Sagrera is especially notable. This greater spatial dispersion reinforces the vision of the importance of theatre venues throughout the city, not just in a few neighbourhoods, as official statistics seemed to indicate.

This distribution throughout the city is also seen in one of the activities most directly related to theatre: the location of the companies (Figure 6). If we map out their location we can find a fairly wide distribution, with major concentrations in Sants-Montjuïc. However, the virtually total

1. *GuiaBCN* is a website of Barcelona City Council featuring information about "over 30,000 associations and facilities" in the city. It allows different search criteria: by show, by theme, by district, by ownership... This research used the information available on the subject "theatre" in June 2018.

Figure 5. Distribution of the theatres and stages of Barcelona (2018)

absence of companies in Sant Andreu and Sant Martí, an area considered (and promoted) officially as a creative district, is surprising. This absence is reflected by other sources, such as the association Poblenou Urban District, which does not identify any theatre artist in the area. A micro-scale analysis would be needed to identify the causes of this situation. However, everything seems to indicate a context radically different from that of other districts in the city.

Following on from the previous aspect, we can also cite the formal training centres related to theatre (Figure 7). These centres can be very diverse: recently-created small schools, well-established centres, centres specialised in fields such as circus or musical theatre... There are about 20, mostly distributed in the southern part of the city, not particularly related to the concentration of auditoria.

Another aspect that we can identify is the venues where other activities related to theatres are located: associations, media or event managers (Figure 8). Their location in the city is quite diffuse. Parallel has approximately 10% of these other activities. However, the highest concentration follows a logic that is more similar to that of the distribution of tertiary economic activity in the city than theatre or perfuming arts venues.

Finally, we can also locate the main economic and commercial activities related to the theatre sector. This classification was carried out on the basis

Figure 6. Theatre companies based in Barcelona (2018)

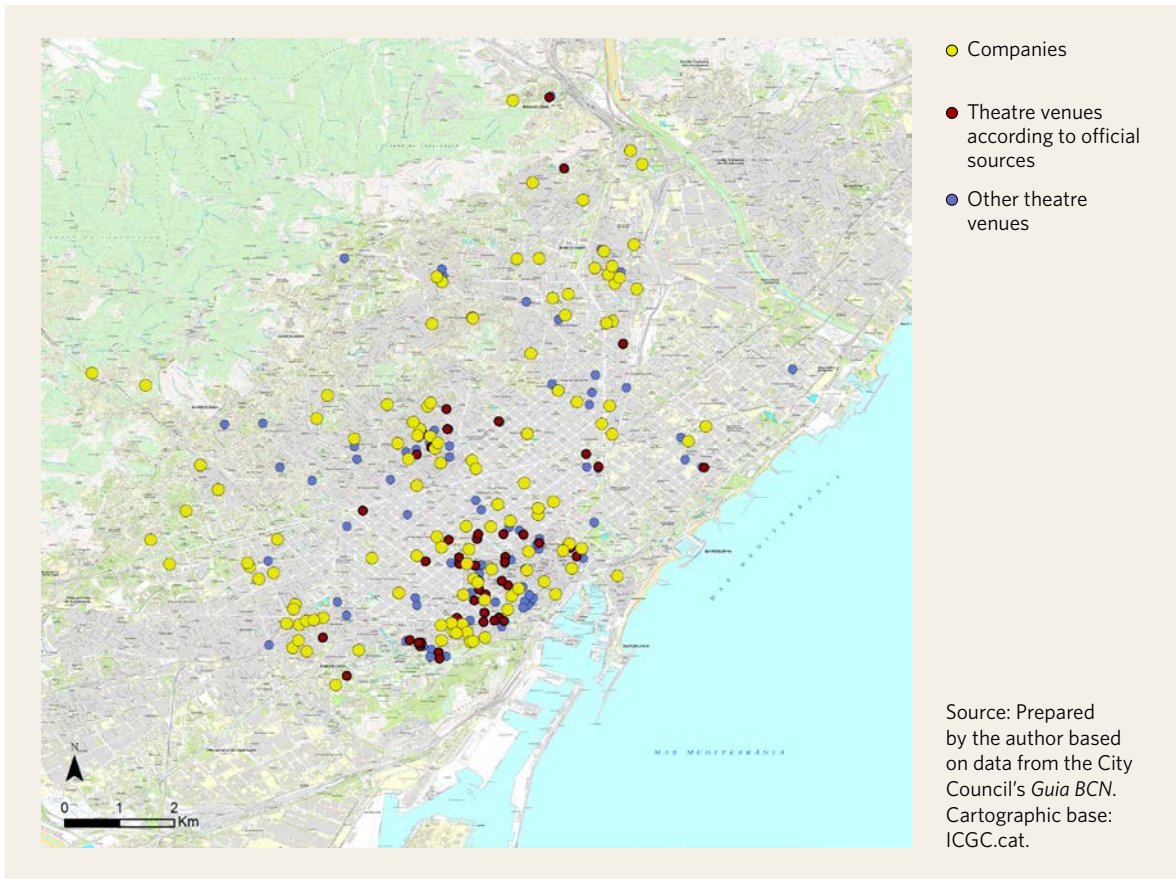


Figure 7. Centres providing formal training in Barcelona (2018)

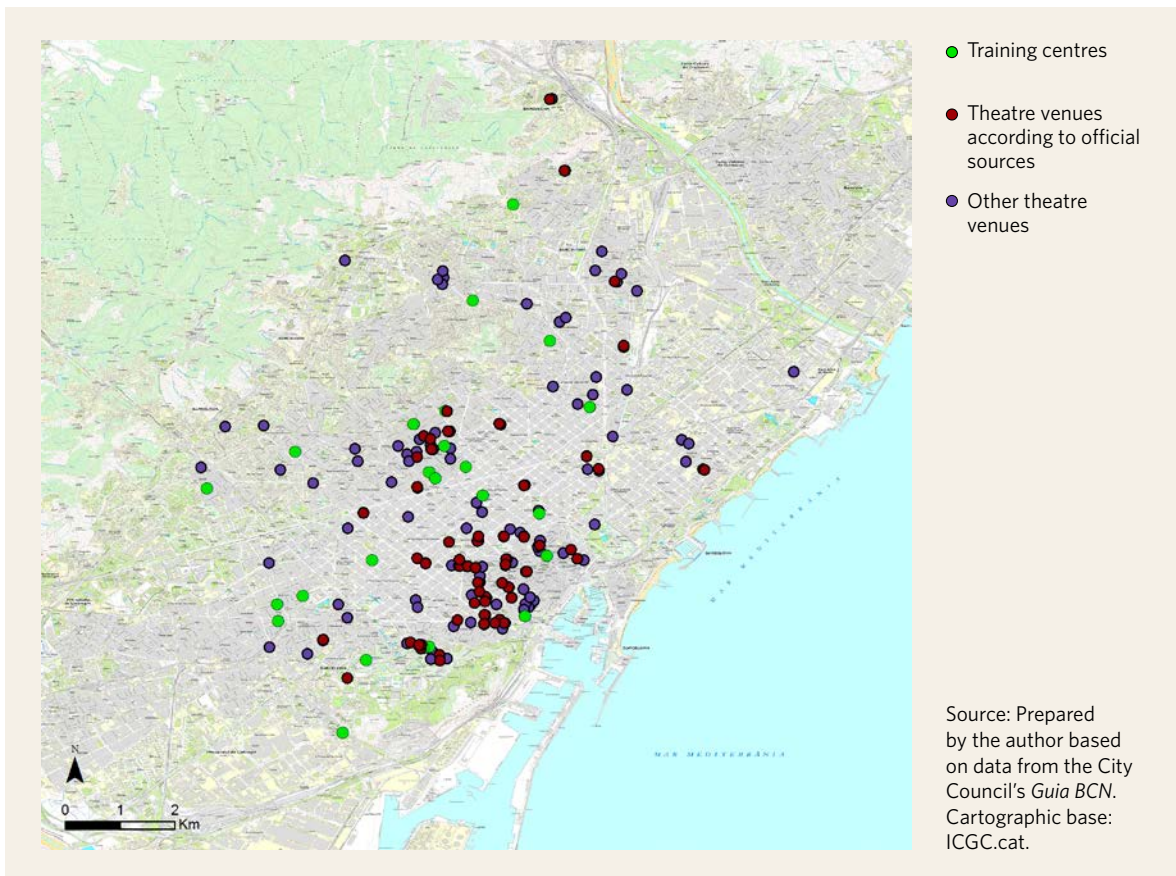
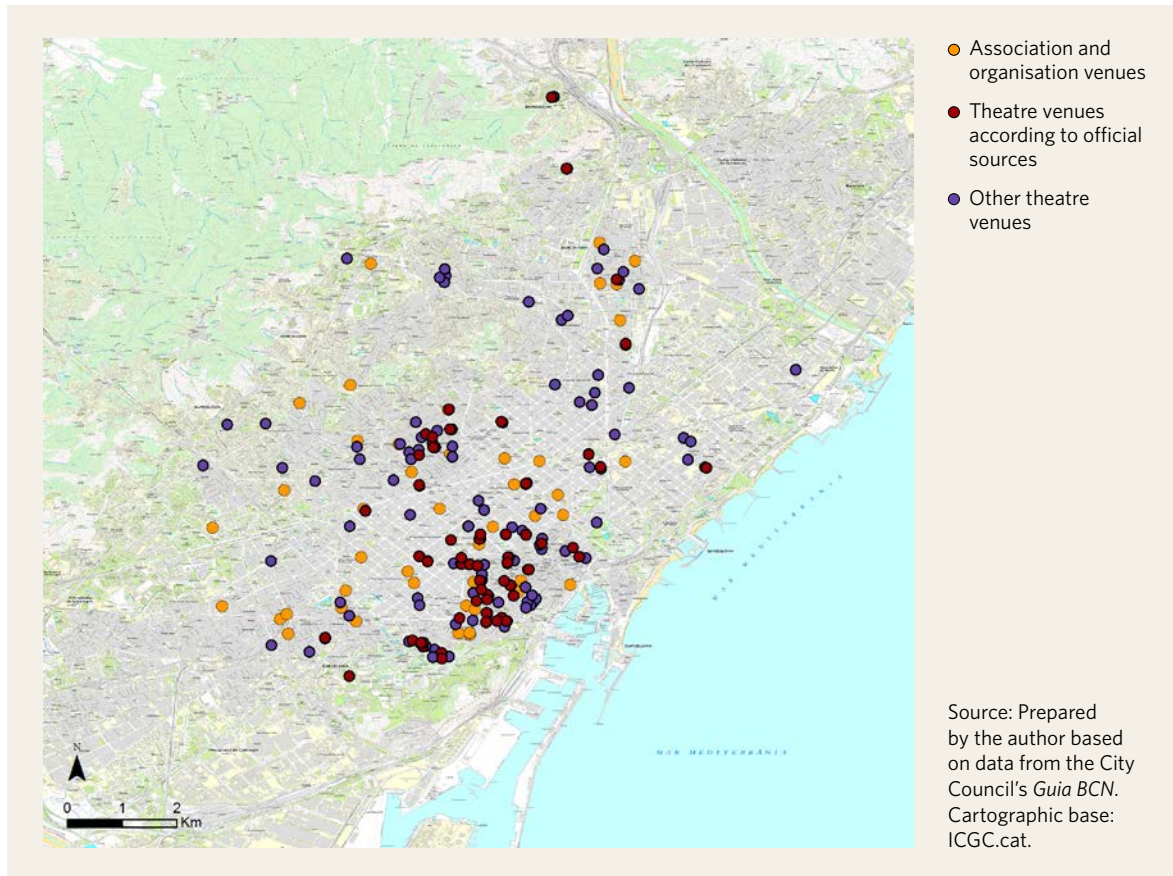


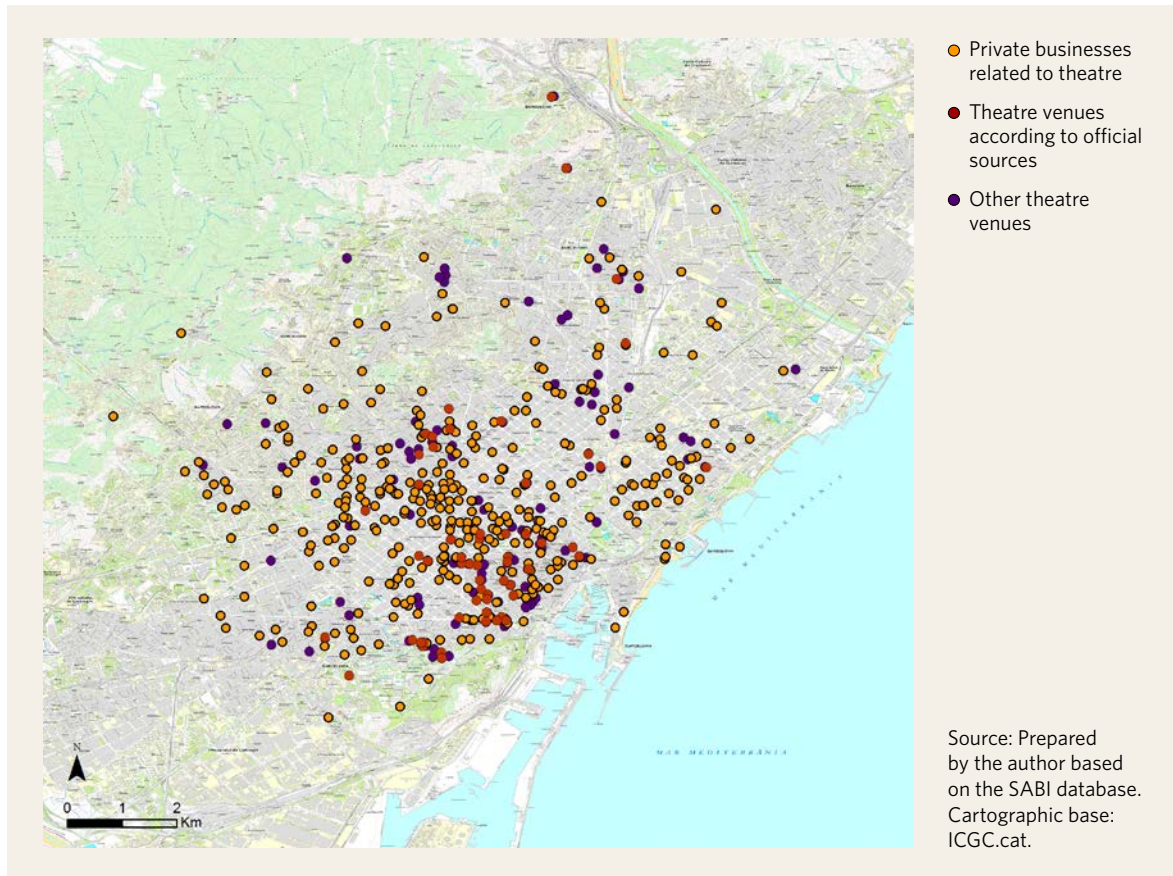
Figure 8. Location of institutions and associations linked to the theatre fabric (2018)

of the companies present in the SABI (Sistema de Análisis de Balances Ibéricos) database. It contains individual information about companies in Spain and Portugal, with specific information extracted from the annual reports submitted by the various companies and which provides information on turnover, type of activity, location, and so on. Specifically, those companies that identified, among their areas of activity, some type of indicator linked to the theatre fabric (Figure 9) have been mapped.

The results indicate a concentration in Ciutat Vella and in Eixample. Contrary to its significance in the number of auditoria, Gràcia does not have an excessively high concentration of businesses linked to theatre activities. In contrast, Poble Nou has a significant number of businesses.

These interrelations indicate that we can hardly speak of clusters of activities directly related to theatre. Rather, they reveal the characteristics of the economic activity and the existence of venues adapted to the needs of the various companies in these two districts. Thus, we can note that for Barcelona's economic activities, immediate proximity to performing spaces does not determine their activity.

The analysis of this set of actors related to performing activities shows how the various related activities have an important presence in the city as a whole. Specifically, the database indexes a total of 331 active companies that would provide work for approximately 2,000 people. However, in this

Figure 9. Location of economic activities related with the theatre world (2018)

group we find few companies with a large number of employees (where Focus would stand out, with almost 200) and companies with no employees or one (60 and 74 companies, respectively). Table 1 shows this range of economic activities linked to the world of theatre. It includes different professions, some closely related to theatre activity, such as props and furniture for stage design, lighting, costumes and makeup. They also include others, more indirect, but widely used in the theatre sector, such as advertising, publishing and printing, transportation, catering, packaging, furniture, audiovisual, tailoring, dry cleaning and laundry.

To those companies that claim to be directly related to the theatre world, it is necessary to add others that are also linked through indirect and induced effects. More imprecise, extraordinarily complex relationships, which although they cannot be examined in a study of these characteristics, should be taken into account because they highlight all the broad effects of the theatre sector. Therefore, we must be aware that the spatial analysis of theatre venues goes beyond their location. It includes a wide range of urban spaces where theatre activity helps generate work, economic activity, mobility of people, rental or purchase of venues, attraction of public or private agents, and so on. A set of activities that help make cities dynamic and that spatially go beyond the repercussions generated in the immediate surroundings of theatre venues.

Table 1. Classification of economic activities related to the world of theatre according to the National Classification of Economic Activities (2018)

No. companies	CNAE	Description
1	1419	Dressmaking
2	1812	Printing and graphic arts
1	1820	Reproduction of recorded media
1	4110	Property development
2	4399	Other construction activities
1	4639	Non-specialised wholesale trade
4	5630	Bars and cafeterias
1	5811	Book publishing
4	5819	Other publishing activities
8	5911	Cinema and TV production
2	5914	Film exhibition
4	5920	Sound recording and music publishing
1	6399	Other information services
1	6810	Property buying and selling services
4	6820	Property rental services
1	6910	Legal activities
2	7021	Public relations
2	7022	Other business management activities
1	7112	Technical engineering services
3	7311	Advertising agencies
1	7312	Representation in the media
2	7410	Specialised design activities
4	7490	Other professional scientific activities
1	7729	Personal items hire
1	7739	Machine hire
4	7810	Recruitment agency
3	8230	Organisation of fairs and congresses
4	8299	Other business support activities
140	9001	Performing arts
36	9002	Performing arts auxiliary activities
9	9003	Artistic and literary creation
42	9004	Theatre auditoria management
2	9319	Other sports activities
1	9321	Amusement and theme parks
30	9329	Other leisure and entertainment activities
1	9523	Footwear and leather repair
4	9609	Other personal services

Conclusions

As we have shown through the mapping applied to Barcelona, the repercussions of performing spaces clearly go beyond the simple location of theatres and extend to the whole city. Limiting the impact of the performing activities to the analysis of the theatres provides an interesting, yet partial, picture of the repercussions created on an urban scale.

The combination of mapping of theatres, performing venues, associations, schools and economic activities allows us to see how the fabric associated with performing activities is distributed almost homogeneously throughout the city. According to the data collected, in the case of Barcelona we cannot speak of the existence of a district that concentrates the theatre activity of the city. While it is true, as we have shown throughout the text, that there is a certain concentration of some aspects linked to theatres in certain areas of the city (seating capacity in the Paral·lel area or number of jobs around the TNC), the various activities tend to be spread across the city as a whole. As an example, we can mention that even in areas that have undergone an accelerated development process, like Poblenou (Paül i Agustí, 2014), we have identified the presence of activities related to the theatre sector. We can assert, therefore, that theatre activity has taken advantage of the various existing venues in the city to establish itself. A fact that has allowed it to maintain a significant economic fabric associated with the performing arts.

In contrast, large public institutions have not articulated a theatre fabric in their surrounding areas. We can consider that these great initiatives have contributed to improving the physical spaces of the city. However, the analysis shows how the surrounding areas of the TNC or Mercat de les Flors practically do not include activities such as associations, schools or businesses linked to theatre, similar to the case of the environment of the Art Factories. It is probably still too early to see the repercussions generated by these creative spaces promoted by Barcelona City Council. We will have to monitor their evolution to see whether these venues have helped generate a creative fabric linked to theatre in their nearby areas.

In fact, the future evolution of certain areas is one of the possible future lines of research. The evolution of cities implies changes in the distribution of the various aspects analysed, in some cases because of adaptation to changes and in others due to obligations linked to aspects such as rents or changes in regulations. A study that monitors changes in the various aspects related to theatre activity over time would help to better understand the changes experienced by the city.

In the same line of future work, wider study of the indirect and induced repercussions of the various aspects analysed would help to provide a much broader view of the multiplier effect generated by the theatre sector in the city, already largely shown in the present article.

Therefore, we can conclude that the breadth of the fabric linked to performing arts activities undoubtedly has an important impact on the city as a whole. Its broad presence in the city means that we cannot reduce Barcelona theatre activity to simple theatres. Theatres are the most visible part of

a mechanism that reaches the city as a whole and that helps locate Barcelona's theatres in a fundamental point of the cultural, economic and social fabric of the city.



References

- ALBERTÍ, Xavier and MOLINER, Eduard. *El Paral·lel 1894-1939*. Barcelona: CCCB and Diputació de Barcelona, 2012.
- ALOY, Guillem; OLAIZOLA, Ekain and RAMON, Antoni. "Cartografia teatral de Barcelona". In: Laboratori d'Arquitectura Teatral (Eds.). *Arxiu d'arquitectura teatral*, Barcelona: LATE, 2011. <<https://bit.ly/33ToVdY>> [last accessed: 10 June 2015].
- BIANCHINI, Franco and PARKINSON, Michael. *Cultural policy and urban regeneration: the west European experience*. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- HARVIE, Jen. *Theatre and the City*. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2009.
- HUGHES, Howard L. "Theatre in London and the interrelationship with tourism". *Tourism Management* 19(5), 1998, pp. 445-452.
- LANDRY, Charles et al. *The Art of Regeneration: Urban Renewal through Cultural Activity*. Stroud: Comedia, 1996.
- MARTÍNEZ ILLA, Santi. "Planificació cultural contra elefants blancs. El cas del Pla d'Equipaments de Catalunya (PECCAT) 2010-2020". *Arxius de Ciències Socials*, 33, pp. 71-86.
- MONACI, Sara. *Il futuro nel museo. Come i nuovi media cambiano l'esperienza del pubblico*. Milan: Guerini Studio, 2005.
- NEWMAN, Peter and SMITH, Ian. "Cultural Production, Place and Politics on the South Bank of the Thames". *International Journal of Urban and Regional Research* 24(1), 2009, pp. 9-24.
- PAÛL I AGUSTÍ, Daniel. "D'elefants blancs a centres respectats. Anàlisi dels aspectes relacionats amb la millora de la imatge i les repercussions dels equipaments culturals". *Arxius de Ciències Socials*, 33, 2015, p. 57-70.
- "Differences in the location of urban museums and their impact on urban areas". *International Journal of Cultural Policy*, 20(4), 2014a, pp. 471-495. <<https://doi.org/10.1080/10286632.2013.850498>> [last accessed: November 2019].
- *L'oferta cultural en les polítiques de màrqueting de les ciutats*. Lleida: Universitat de Lleida, 2009. <<http://www.tdx.cat/TDX-1020109-153413>> [last accessed: 2 June 2018].
- "Repercusiones inesperadas de una transformación urbana ralentizada por la crisis. El retorno de los artistas al distrito creativo 22@ Barcelona". *Cuadernos geográficos de la Universidad de Granada*, 53(2), 2014b, pp. 87-102.
- PAÛL I AGUSTÍ, Daniel; GANAU CASAS, Joan; RIERA FIGUERAS, Pilar. "The role of theatre venues in the transformation of Barcelona". In: MURZYN-KUPISZ, Monika & DZIALEK, Jaroslaw (eds.) *The impact of artists on contemporary urban development in Europe*. Heidelberg: Springer, 2017, pp. 161-184.
- RAMON, Antoni and PERRONE, Raffaella. *Teatres de Barcelona. Un recorregut urbà*. Barcelona: Albertí Editor, 2013.

- RAMOS, María del Carmen and SANZ, Sonia. "El teatro comunitario como estrategia de desarrollo social a nivel local. El caso de Patricios. Provincia de Buenos Aires". *Miríada*. 2(4), 2009, pp. 141-157.
- SACCO, Pier Luigi and FERILLI, Guido. *Il distretto culturale evoluto nell'economia post industriale*. Venice: Università IUAV di Venezia. 2006. <<https://bit.ly/2W5RfHg>> [last accessed: June 2015].
- SCOTT, Allen J. "The cultural economy of cities". *International Journal of Urban and Regional Research*, 21(2), 1997, pp. 323-340.
- SOBREQUÉS, Jaume (Dir.). *Història de Barcelona*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1991-2001.
- STROM, Elizabeth. "Converting pork into porcelain: cultural institutions and downtown development". *Urban Affairs Review*. 38, 2002, pp. 3-28.
- ZUKIN, Sharon and BRASLOW, Laura. "The life cycle of New York's creative districts: Reflections on the unanticipated consequences of unplanned cultural zones". *City, Culture and Society*, 2(3), 2011, pp. 131-140.

Databases

- ADETCÀ (Associació d'Empreses de Teatre de Catalunya). *Estadístiques de funcions i públic*, <<http://www.adetca.cat/c/stats.aspx>> [last accessed: January 2016].
- AJUNTAMENT DE BARCELONA. *Guia BCN: agenda d'activitats, directoris i cursos de Barcelona*, <<https://guia.barcelona.cat>> [last accessed: January 2018].
- BUREAU VAN DIJK SABI: *Sistema de Análisis de Balances Ibéricos*, <<https://sabi.bvdinfo.com>> [last accessed: January 2018].
- DEPARTAMENT DE CULTURA - GENERALITAT DE CATALUNYA. *Estadística d'Arts Escèniques. Estadística de sales de teatre, dansa i circ* [last accessed: January 2018].

What Does the Street Have? Dimensions of a Creative Habitat

Oriol MARTÍ SAMBOLA

enraonem@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Degree in Political Sciences from the UAB. Postgraduate studies in Public Space and Citizenship (UAB, UOC, CCCB). Postgraduate diploma in Cultural Management and Policies (UB). Postgraduate diploma in Contemporary Literature (UOC). Postgraduate diploma in Aesthetics and Digital Narration (UOC). In 2003 he joined the team of FiraTàrraga; from 2012 to 2015 he was its manager and is currently its executive director. He co-directed the master's degree in Street Arts Creation at the Universitat de Lleida from 2012 to 2017. He participates in the master's degree in Cultural Management and in the postgraduate diploma in Performing Arts and Festivals Production and Management at the UB. He has directed and produced several historical or social documentaries, such as *La II República i la Guerra Civil a la ciutat de Tàrraga* (2006) and *Tots som Ulisses* (2007). He has also been promoter and organiser of diverse festivals and events linked to alternative culture. From 2015 to 2017, he was president of the Plataforma d'Arts de Carrer. Today, member of the boards of the Associació de Gestors Culturals de Catalunya, the Plataforma d'Arts de Carrer and the Coordinadora de Ferias de Artes Escénicas del Estado Español (COFAE).

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

This article identifies six defining approaches to the creative street: the urban, political, artistic, symbolic, technological and atmospheric dimensions, introduced through their motivations, their narratives and their examples, all of them linked to the performing arts.

Paraules clau: public space, street, creation, urban planning, policies, arts, new technologies

Oriol MARTÍ SAMBOLA

What Does the Street Have? Dimensions of a Creative Habitat

The street: try to describe the street, what it's made of, what it's used for.

Georges Pérec

Creation in the public space responds to a language of its own, bare, essential and honest. This is what I have learnt over the years and what I will endeavour to develop here from a theoretical perspective.

I am referring to the consubstantial particularities of all those creative arts and expressions that are expressly developed in the public space. This article identifies six defining approaches to the creative street: the urban, political, artistic, symbolic, technological and atmospheric dimensions, introduced through their motivations, their narratives and their examples, all of them related to the performing arts, given my professional activity.

On the Urban Dimension

Brais Estévez (2010) is a geographer of the critical school of contemporary urban planning. His thesis may be a good starting point to introduce the urban dimension of the creative street: Estévez argues that the public space is a mechanism of multiple and complex relational couplings (also known as big thing), characterised as presenting itself as an agent that can influence towards one direction or conception. In other words, the tangible elements are understood as influencing agents because of their heterogeneous, subjective, complex and non-pacified nature, distanced from the idea of ascetic and abstract receptacle of classical conceptions.

In the same vein, Jordi Borja (2013) defines a vision of urban planning not only as a space of arrangement but mainly as an articulator of parts, an open zone of easy entrance and exit, which, at the same time, is accessible, visible and livened up in the experiential rather than artistic sense of the word. Along with its symbolic and political nature that I will mention later, it is worth noting another characteristic of the urban dimension emphasised by Borja: its physical, differentiated and non-uniform irregularity. Some

artists know it well when they complain about the slight slope of a square or the tree that prevails amidst the public space and that will finally be included in the performance.

These conceptions of urban architecture facilitate the presentation and understanding of some urban particularities of the creative street.

First, the creative street develops in a two-fold dimension; that of the horizontal, classical and radiant level, which can be represented frontally (reproducing the Italian layout of the stage), in semicircle (Greek layout) or in full circle (Roman layout). The horizontal level is not only static but can also be seen in a dynamic or moving state. In any case, its possibilities should be highlighted. However, this does not distance us enough from the physical possibilities of a show in a closed venue, because it is not difficult to have seen with more or fewer limitations an amalgam of productions like those presented in an interior physical venue. This is why it is important to value the dimension of the vertical physical level, more characteristic of the creative street. I am referring to fireworks, vertical dance from belfries, the use of balconies, high level travelling performing figures or cranes with screens that swing up and down with audiovisuals to be seen from the distance.

Second, creation in the public space also responds to the logic of assimilation, in the aforementioned sense of identifying and transforming given urban elements turning them into a scenography. Benches, ground barriers, ramps, streetlamps, walls and endless metal, wood and concrete elements present in the public space (but not obligatorily) can be physical presences that can participate in the creative act. Three clear examples illustrate this assimilation: the crochet guerrillas in the public space that weave trees and columns with wool; the *parkour* (the art of urban displacement) that develops a complex relationship with street furniture, challenging it while making it a necessary ally; or, more specifically, the wonderful show *La visite du sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps* (2005), by the French company Royal de Luxe, which began with the forced landing of a spatial vessel that literally scratched the roadway due to the friction between the device and the urban surface.

While the venue responds to logics of rejection of a part of the physical space with the aim of placing the spotlight only on the performing space, the street gives the space a multidimensional and assimilating role, turning it into the protagonist and multiplier of the research into the physical play and the surprise of the senses.

It is also very interesting to introduce the idea of volumes and intensities. In the first case, the creative street develops into an array of exhibition possibilities ranging from an audience of thousands of people to the most intimate closeness. There are street plays conceived for over 5,000 people, but there are also artistic experiences in the street that require maximum intimacy. Complementing the size, we could also speak of the intensity developed, which ranges from the totality of the fire and the noise to the softness of whisper. I am referring to the big differences in size and intensity between, for instance, *Dimonis* (1981), by the company Comediants, with its initiatory ecstasy that has made this show a legend of street arts; *Commandos*

poétiques, by Les Souffleurs, with its poems recited directly into the ear through long wooden pipes in parks of so many European cities; or *Whose are those eyes* (2013), by Macarena Recuerda Shepard, a travelling production in which the audience moves alone through the streets of a city wearing headphones and receiving instructions to discover who is the murderer in an original urban Cluedo.

On the Political Dimension

I would like to summarise the political dimension of the creative street with two verbs that involve direction and presence, such as *to reach* and *to be*. In the end, they are explanatory metaphors that might develop into political metaphors such as who the creation is aimed at in the public space or who the target is.

Creation in the public space is an ideal framework for cultural *reach*. There are probably two good examples to explain the concept of democratisation of culture, so widely used in cultural, political and academic management and so poorly understood by the rest of the population. I always use the same example to explain what a public policy focused on cultural reach is: the construction and implementation of a library to bring the books, love for reading, silence, study and calm knowledge closer to the largest number of people, regardless of their social and gender condition, their country of origin or age. And, moreover, I always use a second example: the holding of a street arts festival.

The creative street is a political (and hopefully non-partisan) tool that contributes to bringing culture closer to the people with a minimum filter. The creative street reaches whoever wants (*I'm interested in this show*), whoever cannot (*culture is expensive*), whoever is not aware but perhaps wants to know (*what are they doing here?*) or whoever does not know and does not want (*another silly thing in the street*). The creative street reaches everybody, from the apostle to the antagonist.

In relation to *being*, we enter the field of participation and feeling part of something. Social cohesion is another characteristic of the public space. Through its ritual strength it fosters an identity sense of physical and metaphysical presence, ensuring the same experience for the new and old citizenship, an experience that at the same time already forms a new extremely inclusive, bare and honest community. In this respect, Senet (2014) argues that the definition of the public space can be explained as the place where two strangers meet.

A way of understanding the need for unitary experience is through the words of Rowan (2016):

It is important to continue defending the maintenance of a rich cultural system, which is capable of dialoguing and measuring heterogeneous communities, and giving a voice to different agents. A cultural system that can offer the necessary spaces and resources so that the different communities can produce collective narratives, thereby fostering the emergence of shared identities. An

open, traversable and overflowing cultural system, which is not excluding, accessible to young and old people, men, women, trans subjects, non-standardised genders. That it is capable of producing complex discourses but also contributing valuable and significant aesthetic experiences (Rowan, 2016: 37).

Socially speaking, *reaching* and *being* are necessary issues. In this respect, we should take into account the idea of *social intelligence as a function* developed by José Antonio Marina (2010): the author explains that, apart from the individual intelligences characteristic of the biographical brands, we also coexist, think, feel and act in an integrated way with other agents. And herein lies the question: does this integration increase or decrease individual intelligence? Interaction generates a wave of positive or negative dynamism, both in the cognitive field and in artistic creativity. In other words: intelligent societies awaken intelligent and creative thought while stupid societies awaken occurrences that are at least irrelevant.

On the Artistic Dimension

Establishing a parallelism with religion, the street spectators have something of the protestant, understanding this comparison as an approach to the artistic event without the existence of intermediation. The direct link between the individual and creation in the public space generates realities of veracity and authenticity. How does this communion take shape? Through decision-making, such as where, when and, above all, why (why it interests, why it entertains, and why there is no reason). Beyond religious metaphors, it is interesting to identify the fact that in the creative street people enjoy more freedom than in a closed venue, whether in the spatial or intellectual field. When the creative street does not interest me, I leave. When I get bored in a closed venue, I am trapped: I can only (sincere act of resistance) try to sleep in deep silence.

Another particularity in the artistic dimension is the diversity of languages of the creative street. Although I am bound to generalise, I consider that there is something in common in the plurality of creative languages in the public space, probably as a consequence of the idea of *reaching* the audience. The text rarely prevails in the street; in contrast, we are much more used to metaphorical, elementary, dreamful, symbolic, visual, pictorial or gestural languages. And despite not having the textual accompaniment of understanding of stories and plots, the creative street is close and understandable. This is probably due to the fact that we individuals are much more qualified than what the television factories — by way of a random example — might think to interiorise languages whose message directly contacts with our most complex and competent I. Everybody understands a slap better than its explanation, everybody understands a kiss better than its definition. And yet another example: I am convinced that my mum would not stand Pinter, Beckett or Maeterlinck, but she usually turns up — never in the first row — and even stays, to see and listen to what the creative street sometimes offers her. And she later tells me. I am interested in knowing why. Why the street

languages can seem attractive to an uneducated woman aged over 65 and from the working class who does not usually consume culture. I think that the answers may be in the depth and strength of the language.

I introduce a final particularity of the creative street in the artistic field, although it also has something of the spatial. I am referring to the creative processes and their bareness and accessibility due to the fact of being in the street. The before, during and after of the artistic moment are diluted in the street. It is not the same in closed spaces, where the dichotomy prevails of lights up / lights down, prior and later noise / silence during the performance; scenographic absence / presence, and so on.

The bare street enables the spectator to relate with the processes. Today we are experiencing a clear will of the artistic world to open infrastructures of creation with the aim of sharing processes with the audience, something that in previous decades did not exist as a focus of interest. The street is an ideal space where, on many occasions, the bareness takes place naturally, whether in the creative field or in the organisational field: everyday life > setting up of infrastructures > rehearsal > performance > dismantling of infrastructures > everyday life.

From 1983 to 1985 the Street Sculpture Fair was held in Tàrraga, the town of my childhood. I will never forget the privilege of experiencing firsthand a sculptural creative process: at the age of six I became deeply obsessed with the fact of being able to see how a sculptor created from scratch a big wooden piece in a small square of the town. Every day, for two weeks, I enjoyed the process of creation of a weird and very tall totem. I spent those afternoons with attentive observations, establishing a friendly relationship with a solitary sculptor with whom I shared some bags of crisps. His name was Ignacio Basallo (1952); I do not know where that sculpture has ended up. I perfectly remember the smell of wood and the coarse and delicate gestures of the sculptor working with chisels and rasps.

On the Symbolic Dimension

A symbol is a representation that turns absence into presence. Culture is the invention of the symbolic capacity through the perception of possibility and impossibility, good and evil, beauty and ugliness, war and peace.

The public space is a subjective and mainly symbolic place. So asserts Bravo (2011) when he argues that the street is not a geometric, Cartesian and objective framework or a physical and tangible continent but it would rather be a political and fragile entity in which consciousness plays a major role. Hence the need to distinguish between the *urbs* as a physical continent and the *civitas* as that which occurs within it and manifests in a heterogeneous way. The public space is a dynamic and unstable flow that spreads out and contracts, gaining and losing strength intermittently. This is the starting point of the symbolic dimension of the street. Valle de los Caídos is not the same as Montserrat, the plaça del Sol in Barcelona as the plaza de las Cortes in Madrid, the plaza del Topete in Cadiz and the Foru Plaza in Guernica. All

these continents, their morphologies and, above all, their representations, have little to do with each other.

Whether the public spaces have personality and depth in everyday life itself, the artistic expression can still act as a multiplier of the symbolic dimension of the environment. In this respect, the creative street is a tool of discovery, rediscovery or rethinking of the public spaces. Creation in the street can generate symbolic marks that can range from the caress to the scratch, from the scar to the tattoo.

On the Technological Dimension

The public space is a truly encompassing context of the new communication technologies, from a perspective of reality present without value judgements or ethical disquisitions. It is interesting to envisage the debates on the use of new technologies in the venues while, in the open spaces, they simply have a rooted and unquestionable presence. The creative street naturally relates to the socio-technological character: immediacy, accessibility, choral narrative, default, opinion, ephemeral testimony, viral nature, hypertextuality, practicality, risk, and so on.

In 2013, the Barcelona Grec festival programmed, at the Teatre Lliure, William Shakespeare's *Roman Tragedies* directed by Ivo van Hove. The macroshow lasted 350 minutes without intervals. The performance allowed the audience a very particular licence: they could leave and enter the auditorium at any moment, they could eat, speak, tweet, take photographs, stream it live with any mobile device... An unusual act of freedom in a theatre, a common act of freedom in the street.

This socio-technological integration can be analysed based on the theses of Hill (2008) with a computational sense: the street is a system that facilitates the operation of other systems:

Instead, this is all everyday technology – embedded in, propped up against, or moving through the street, carried by people and vehicles, and installed by private companies and public bodies. Each element of data causes waves of responses in other connected databases, sometimes interacting with each other physically through proximity, other times through semantic connections across complex databases, sometimes in real-time, sometimes causing ripples months later. Some data is proprietary, enclosed and privately managed, some is open, collaborative and public (Hill, 2008: 36).

Technology understood as an integrated, naturalised and dynamic element within the creative street ecosystem.

On the Atmospheric Dimension

Let's imagine an industrial estate on the outskirts of a provincial town, a rainy November Saturday. Now, let's imagine a village square closed to traffic and full of people sitting on wooden chairs during a sweet summer dusk. The

two contexts are ideal for creative development, although the environmental influences will probably be determining. It is in this respect that the atmospheric dimension meets the public space to influence the perception of the individual about what is happening; it is precisely here when what amalgamates a central element takes on a strength that not only accompanies but also marks and defines the action.

The atmospheric dimension means all the climate, lighting, acoustic intrusions and many factors that generate complicities or interferences in the creative street.

Again, it is interesting to analyse these influences setting the street and the closed venue against each other. If, in the public space, the atmosphere influences, transforms and interferes (sometimes negatively: rain, wind or cold), in the closed venue the phenomenon is precisely the opposite. Moreover, the idea of venue is a real challenge to atmospheric influences: we enjoy the show in a nice comfortable temperature, absolute silence and the full guarantee of the suppression of any climate risk (taking for granted the absence of leaks) that may disrupt the performance.

There is nothing more identifying than creation in the public space, accompanied by its original soundtrack — be it flies, seagulls or children shouting after a ball. There is nothing more melancholic than the thin layer of rain on a dance show in the street.

Yet another idea: the atmospheric influences in arts creation are particularly interesting because — as a militant environmentalist — this dimension is a challenge to the historical antagonism between the realm of the coarse causal and determinist need (nature) and the temple of will and freedom (culture). Nature and culture hand in hand, at least just for a moment.

On the Fact of Concluding

Having identified some of the features of the creative street from diverse perspectives, I think it appropriate to perform an act of invitation to multiply its voices from an analytical and theoretical viewpoint. Apart from being creative, the public space must be conceived with continuity in order to be able to keep asking ourselves, increasingly with more definition, what the street particularly possesses.



Bibliography

- BORJA, J. *Revolución urbana y derechos ciudadanos*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- BRAVO, D. *La sorpresa del flâneur. Lliçons del Premi Europeu de l'Espai Públic Urbà*. Barcelona: CCCB, 2011. <<https://bit.ly/37PsUey>> [Last accessed: 28 November 2019].
- ESTÉVEZ VILLARINO, B. “La idea de espacio público en geografía humana. Hacia una conceptualización (crítica) contemporánea”. In: *Documents d'Anàlisi Geogràfica*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Geografia, 2012.
- HILL, D. “The Street as platform”, *City of Sound*, 2008. <<https://bit.ly/2OtpINR>> [Last accessed: 28 November 2019].
- MARINA, J.A. *Las culturas fracasadas. El talento y la estupidez de las sociedades*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- ROWAN, J. *Cultura libre de Estado*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.
- SENNET, R. *L'espai públic, un sistema obert, un procés inacabat*. Barcelona: Arcàdia, 2014.

The Site-Specific Projects of Teatro Potlach: The City as Set Design and Dramaturgy

Vincenzo SANSONE

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2933-1631>

Independent researcher

vincenzosansone87@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Vincenzo Sansone, master's degree in Digital Performance at Sapienza University of Rome, holds a PhD in European Cultural Studies from the University of Palermo. He was a Visiting Scholar at Pompeu Fabra University in Barcelona and the Polytechnic University of Valencia, researching video projection mapping and its relationship with the performing arts. The focus of his research concerns these areas: theatre, dance, set design, new media, animation, AR technologies, and software culture. Since 2015, he has been working with Teatro Potlach (Rome) as an actor and digital set designer.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Teatro Potlach is an Italian theatre company founded in 1976 by Pino Di Buduo and Daniela Regnoli in a little village, Fara In Sabina, after a period of training by the two young people at Odin Teatret, under the supervision of Eugenio Barba. The principles of the company are those of the theatre anthropology followed by Odin, the work exclusively based on the body and the transformation of the space through the body. In 1991, to create a relationship with the citizens of the place where the company lives, the director begins to perform the first site-specific performance, *Invisible Cities*, inspired by Italo Calvino's book, which explores the memory of a place and gives it back to its inhabitants, letting a never seen before city appear. Subsequently he creates other similar projects like *Contemporary Landscapes*, inspired by the intangible culture of the places; *Angels over the City*, about the theme of the artist and *I Landscape - The Secrets of the Building*, which creates its dramaturgy based on a historical value building. The projects are developed with an interdisciplinary and multimedia approach that involves, in addition to the performing arts, anthropology, history and above all architecture and the work on a space. Indeed, on the place chosen for the performance, the company builds a path of about 1 kilometer that is transformed by means of different elements. Unlike theatre shows where the space is generally not binding, for these projects the space is the primary founding core. All the stage elements and the performances are linked to the real city, which is not a neutral element but an active subject. The final set design is partly built and partly real, but the built one depends on the real one that determines it. The

city is not only set design but also dramaturgy because it is staged and tells itself. For this reason we can speak about “dramaturgy of space”, referring to dramaturgy, not only to the written text but also all the elements that create the whole performance. The final goal is to put citizens in contact with the culture and memory of the place where they live, which are the dramaturgical roots of these projects so that they are not forgotten and they are transmitted to the new generations.

Keywords: Teatro Potlach, dramaturgy of space, site-specific theatre, anthropology, heritage, multimedia, urban set design

Vincenzo SANSONE

The Site-Specific Projects of Teatro Potlach: The City as Set Design and Dramaturgy

Introduction

Doing theatre in urban spaces is not only a modern custom. In fact, the idea that theatres were the only place for stage performance was questioned in the 20th century with the observation that “non c’è *il* teatro ma ci sono molti teatri”¹ (Cruciani, 2017: 99; original 1992). The new conception of theatre has made this phenomenon grow and normalised it. However, this practice has always been linked to the live performance and its need to interact with a non-elite audience; that is, with those who do not go to the theatre because they cannot (such as in the Italian Renaissance court performances that were reserved for the nobility) or because they do not want to (they do not feel the need or see theatre as something above their cultural training). On the other hand, as Cruciani notes, “ogni spazio può essere spazio del teatro purché si creino relazioni”² (Cruciani, 2017: 98; original 1992).

The fact that theatre occupies urban spaces has other motives in addition to the foregoing. For example, the desire to reinforce a doctrine, as happened in medieval theatre with sacred performances, where the Resurrection of Christ was usually staged through the discovery of the empty tomb. At first, the dramas were performed within the place of worship but, needing larger spaces, they first moved to the church cemetery and then to the town square, where mansions were set up, on which the various episodes of the drama were staged.

Bringing theatre to urban spaces is also a way of showing and affirming a power (whether ecclesiastical, political or economic), as happened with the urban baroque festivals that took place in much of 17th-century Rome. In these festivals, all the performers who worked for the papal court dedicated their art to the creation of an ephemeral event, which temporarily transformed the real, and tangible, city into a virtual and evanescent place.

1. “*The* theatre does not exist, but many theatres.”

2. “Every space can be a theatre, as long as links are created.”

The city was covered by wooden or papier-mâché arches, floral and vegetal decorations, lighting systems, and all kinds of devices that created illusory optical effects in the city. These spaces also hosted tournaments, attractions, Chinese shadow shows and even circuses.

Theatre has occupied places that were not appropriate, thus leaving the theatre building. However, more than theatre itself, what has become widespread in urban spaces is the idea of theatricality, an idea that involves places in two different ways. On the one hand, the place becomes a theatrical site, as it reflects the scenario of a hypothetical story told by a drama. On the other, the place becomes dramaturgy because the performance depends on it, since it determines the events that will be narrated. Therefore, the place not only acts as a set in which the action takes place but also the subject that triggers the action itself. The place is the origin of dramaturgy.

As an example that illustrates the use of urban space for performance turned into dramaturgy, we will talk about the site-specific theatre projects that Teatro Potlach from Fara Sabina (Italy) has performed for more than twenty years worldwide. In 1991 the project *Invisible Cities* began, inspired by the book by Italo Calvino and based on the theme of cities, and in recent years has continued with other projects such as *Contemporary Landscapes*, *Angels over the City* and *I, Landscape – The Secrets of the Building*. These later projects, although they always use the city to develop the dramaturgical node, see it with other eyes, from other points of view and interests.

The objective of this article is to illustrate the conceptual and practical process that underlies these projects to see how they transform the city into a theatrical element (from a drama and set design point of view) and how they manage to fuse the theatricality of the city and theatre into a single inseparable element, which is the principle of the site-specific art concept. The methodology used to analyse these projects has been a combination of field research, practical experience and theoretical abstraction of concepts, principles and work methodologies derived from the experience itself and supported by bibliographic sources on the urban and theatrical space. The following, therefore, is not a simple illustration of the projects; it is rather a piece of original research that, through observation and participation in the first person, has extracted some principles (perhaps hidden even to those who perform them, because they are almost *automatic*) to illustrate the particular working of these urban theatre performances.

But what is Teatro Potlach and how did this practice become the cornerstone of its professional experience?

Teatro Potlach and Site-Specific Theatre

Teatro Potlach was founded in 1976 by Pino Di Buduo and Daniela Regnoli, after a period of training by the two young people at Odin Teatret, under the supervision of Eugenio Barba. The principles of the company are those of theatre anthropology followed by the Odin, the work exclusively based on the body and the transformation of the space through the body. The company immediately established itself in Fara Sabina, a small village near Rome,

as they preferred a decentralised position rather than the central Roman theatre scene for research and experimentation, only possible in the altered space-time of a small village if compared with the frenetic pace of a capital like Rome.

However, the residents of the small village did not understand the young people's group activity, who were locked up all day to work and experiment. They observed these practices with suspicion, perhaps due to fear of the unknown; they felt that they had somehow invaded their vital core and altered their balance. This is one of the reasons that led director Pino Di Buduo to practice site-specific theatre in 1991.

They left their comfort zone to take that theatre to the streets, but not in the way it had been constructed inside the rehearsal room but starting from those principles that the company had followed for years: theatre originated in the streets of the village to create direct contact with people and to establish a relationship of exchange involving the residents themselves, who became actors, and their houses and gardens, which became performing spaces.

This direct participation was also possible for a reason that depended on the relationship established between theatre and residents. Although the residents initially did not understand this way of doing theatre, they felt a great respect for it, since over the years the behaviour of these young actors has been beyond reproach. In this respect, the site-specific project transforms mutual respect between the initiative and the residents into an emotional relationship, in an indissoluble link between that theatre and the territory. In addition, the undertaking of the project is also linked to the nature of the initiative. In fact, *Potlach* is a word that comes from the Indian tribes of northern Canada and means *gift*, but also *exchange*. This word indicates



Figure 1. *Invisible Cities*, first performances (1991). Photograph from the Teatro Potlach archive.



Figure 2. *Invisible Cities*, first performances (1991). Photograph from Teatro Potlach archive.

that a gift received must be reciprocated with an equal gift. To the hospitality of the residents of Fara Sabina, theatre can only respond with what concerns them most, theatre, but in a close relationship with them. Hence the first project, *Invisible Cities*, which has travelled to more than sixty towns in the world since its premiere.

Over the years, other initiatives have been added to the main project: *Contemporary Landscapes*, *Angels over the City* and *I, Landscape – The Secrets of the Building*, all previously mentioned. These projects follow the same basic principles of performing operation and adaptation to the characteristics of the urban space where *Invisible Cities* is produced, even if they change the dramaturgy concept, which in any case is always linked to the space, and the point of view with which the research is carried out on that urban space and its culture.

But what does site-specific mean in these projects and, above all, in what way does the urban space, the city and its streets, become dramaturgy and not just a container of actions?

To try to understand these aspects, we must first briefly describe the phases of the practical operation of the different site-specific theatre projects of Teatro Potlach:

1. Once the city, the site of the event, has been identified, a path is chosen within it whose dimensions are variable (in some cases it can cover one km) and is transformed with stage elements in keeping with the existing space, its culture and memory, which determine the set design interventions and the dramaturgical actions themselves.



Figure 3. *Angels over the City* in Budapest (2016). The path of the performance seen from above. Photograph from the Teatro Potlach archive.

2. Along this path, different performers act simultaneously and, during the entire duration of the show, repeat their scene within the spaces transformed by set design elements and installations.
3. The audience can move freely along the path but following the direction created by the director, which must be clear and precise to maintain the dramaturgical harmony of the path itself. This freedom of movement is the reason why continuous repetition of the same scene is required, since different audience members will witness that action at different times.
4. The performance path is bounded by a framework, a beginning and an end, which lends it unity. In these two moments, all the performers line up in front of the audience, who are gathered in a large and



Figure 4. *Invisible Cities* in Fara Sabina (2016). The beginning. © Photograph by Stefano Cirilli.

emblematic place in the city, such as the main square. The master of ceremonies opens the presentation with a speech and invites the people to experience theatre such as they had never seen, to become travellers and explorers of their own city. When a bell rings, all the performers go to their space of action and the audience move along the path. At the end, all the performers return to the audience and the master of ceremonies, having illustrated the completed path, thanks them and says goodbye. When the bell rings again, the performers and the path disappear. The illusion is over and reality returns, but now it is different and will continue to be so in the memories of those who participated.

To see how the concepts of site-specific and space dramaturgy are the essence of the urban theatre projects created by Teatro Potlach, it is enough to take into account the first point: choose a place that is not a theatre and transform it with theatrical elements. That will determine the indissoluble link that is created between the event and the place that hosts it, so the performance is born and dies in that place and cannot be reproduced elsewhere, although it can travel between different spaces as a concept, but transforming every time it is put on in a new place.

These actions, therefore, underlie a dual thought: one of a general nature, of the vision of the project and its applicability to any existing space; and the other, of a particular nature, which determines where these actions will take place within a specific city/village. Indeed, what is a site-specific performance?

Site-specific performances are conceived for, mounted within and conditioned by the particulars of found spaces, existing social situations or locations, both used and disused [...] They rely, for their conception and their interpretation, upon the complex coexistence, superimposition and interpenetration of a number of narratives and architectures, historical and contemporary, of two basic orders: that which is of the site, its fixtures and fittings, and that which is brought to the site, the performance and its scenography: of that which pre-exists the work and that which is of the work: of the past and of the present. They are inseparable from their sites, the only contexts within which they are intelligible. Performance recontextualises such sites: it is the latest occupation of a location at which other occupations — their material traces and histories — are still apparent: site is not just an interesting, and disinterested, backdrop (Pearson; Shanks, 2001: 23).

What is particularly interesting about this definition, in addition to the site-specific parameters, is that these performances are inseparable from the places for which they are conceived. It should be stressed that a site-specific performance is the final occupation of a place that has had previous occupations that have left a mark. This aspect implies that the place chosen cannot simply be considered a container or a backdrop for the performance. This accumulation of occupations until the one reached by the performance is what constitutes the dramaturgy of space. In fact, as stated by De Marinis:

Fare dello spazio un elemento o una dimensione della drammaturgia significa rifiutare l'idea che lo spazio sia un dato a priori imm modificabile ed esterno alla messa in scena, o più precisamente alla composizione dell'opera teatrale, insomma un contenitore neutro indipendente dai suoi possibili contenuti. Significa ritenere che, al contrario, la dimensione spaziale, scenico-architettonica di un dato spettacolo, sia un qualcosa che fa parte (deve par parte) costitutivamente del processo creativo di quello spettacolo, e che quindi, al limite, va progettato / reinventato / organizzato ogni volta *ex novo* e *ad hoc*, riducendo al minimo, e se possibile eliminando del tutto, le costrizioni preventive.³ (De Marinis, 2000: 32)

The disregard of space as a neutral container is even stronger and more predominant in a site-specific project in which space is related to the dramaturgical node. To understand this last aspect, it is enough to observe the dramaturgical nodes of the respective site-specific projects of Teatro Potlach, where it is understood that these are rather generic lines that develop each time they interact with an urban space.

The Dramaturgies in the Projects

Invisible Cities, as mentioned, was inspired by the book by Italo Calvino, but it is not its *mise-en-scène*. The book revolves around a fundamental theme: the memory and theme of the city, the memory of Marco Polo who sees the same city, Venice, in different ways, bringing out that invisible side that everyday life drags into oblivion. The Teatro Potlach project points precisely to this: it excavates from the memory of the residents and the city a hidden memory that must return to the light and be delivered to the same residents who can no longer see it, which will highlight a city hitherto unseen and that can never again be forgotten once rediscovered.

Contemporary Landscapes is linked to the site of the performance but, rather than deepening the historical-architectural memory of the place, it focuses on the intangible culture related to the artisanal activities, food and popular traditions of the place with the aim of bringing it to light and putting it into practice. The purpose is to arouse interest and, at the same time, preserve an almost intangible culture that runs the risk of disappearing forever.

Angels over the City is closely linked to the performers of the event. In all the projects there are local performers, but in this specific case they themselves are actors and dramaturgical subjects. They tend to highlight the artistic skill they perform. They are performer-angels who descend to the city to offer their art to the residents.

I, Landscape – The Secrets of the Building takes place in a smaller location than the others. It is usually carried out inside a building of great interest or in an abandoned site that seeks to attract attention and create its own drama.

3. "Making the space an element or a dimension of dramaturgy means rejecting the idea that space is, *a priori*, non-modifiable and external to the *mise-en-scène*, or more precisely to the composition of the play, in short, a neutral container independent of its possible contents. It means thinking that, on the contrary, the spatial, architectural and performing dimension of a given show is something that is part (must be part) of the creative process of that show, and therefore must be designed / reinvented / arranged every time *ex novo* and *ad hoc*, minimising or, if possible, completely eliminating preventive restrictions."

Memory, intangible culture, artistic heritage and details of a city are elements that cannot be developed without strictly depending on a site, a site that, however, as these themes show, is not only physical but also metaphorical, a multiple space that is really a combination of spaces, in which real elements and ideas work together to bring the event to life.

The Structure and Construction of the Projects: The Four Spaces of Action

The work that gives life to the site-specific projects of Teatro Potlach is aimed at the construction of four spaces that, as mentioned, are not only physical but also metaphorical. In their construction, the company's work in these four spaces follows a vertical trend, whose structure in phases forms the dramaturgy of the project and the resulting performance. The four spaces of these projects are:

1. Physical space.
2. Memory space:
 - a) Memory of the places
 - b) Memory of the residents
3. Staging space
4. Space of the performers

Each of these spaces requires specific work and can only be built if the preceding phases have been carried out:

Physical space

It is the real physical space, the city made of buildings and streets, the building with its stairs and rooms. The real space of the city requires several inspections to determine the route and thus organise the staging of the performance on a physical level. How long should the route be? What part of the city can be used? What private spaces can be used? Physically, what parts are worth highlighting and rediscovering? This is very delicate work that includes not only compliance with all regulations related to events in public places (which entails a series of meetings with public bodies and bureaucratic practices) but also building relationships with those who live in those places to speed up some procedures and be able to put into practice some options, such as the use of private places. The entire project from the beginning is based on building relationships, without which this type of project cannot be implemented.

Memory space

It is a space that is linked to the first, but as a deep layer and not always visible and accessible. It is the space of the historical, cultural and social memory of the place, but at the same time it is the space of the memory of those who live in that place, a cross-generational memory from which different levels of interest emerge. This space is explored through field research (where we talk to experts, historians and ordinary people) and theoretical research carried

out in libraries through consultation and study of texts and sources of different types. This whole part, together with the physical space as architecture, becomes the basis on which the dramaturgy of the project is shaped, which uses the city as a dramaturgical source. The objective of the projects is to highlight the different levels of memory buried under a layer of oblivion to offer them to the residents of the place so that they are readjusted and become the vehicle of transmission of their memory and collective memory for future generations.

We can find an example of how historical memory intervenes in the projects in the performance of *Invisible Cities* at Trinity University in San Antonio (Texas). During its path, the show passes by the university theatre, which originally had three stages on which actions were carried out simultaneously. In its restructuring, the three-stage system was modified and the theatre became traditional, with only one stage. The director Di Buduo decided to interpret this memory of the place not by telling it but by evoking it. First, he reversed the stage and stalls: the audience moved over the stage while the stalls became a place of performance. Then three different performances were inserted in the same space, evoking the theatre with the three stages, especially for those who had seen and experienced it a few years before⁴

Staging space

It is the scenic part of the performance, based on the two previous spaces, as now it is not performed within a neutral space such as the theatre but on a specific site. The staging must adapt to and depend on the space; that is, maintain harmony with it. So the staging is always different, but we use materials that the company controls perfectly. In short, although the staging adapts to the specific place, the materials are the same. We highlight three:

1. *Canvases*. Canvases (very large pieces of cloth usually white or coloured according to the arrangement desired) generally follow the principle that the director has chosen: “covering to reveal.” Often, some parts of the city are completely covered. This coverage, instead of eliminating what is underneath, shows the two sides of a space: how it is during the show and how it really is. This process leads to reflection, especially after the show, which is what reminds us of what has been seen.

Another use is to modify the city spatially. The roads that are always accessible are completely closed, those that are often never used become the cornerstone of the route, which forces the audience to walk in an unusual way through their living space.

Another use is to cover a part of a space to clearly stress the part that was left uncovered and that becomes a central element because it highlights the part removed.

4. For a deeper analysis of the use of historical, cultural and social memory in these projects cf. Sansone, Vincenzo. “*Città Invisibili* of Teatro Potlach: A Journey to Rediscover Our Cultural Heritage”. In: Ippolito, Alfonso; Cigola, Michela (eds.). *Handbook of Research on Emerging Technologies for Digital Preservation and Information Modeling*. Hershey: IGI Global, 2016, pp. 536-562.



Figure 5. Use of the canvases to build a tunnel in the city: the empty street and the same street in the staging phase. *Invisible Cities* in Fara Sabina (2016). Photos from the Teatro Potlach archive.

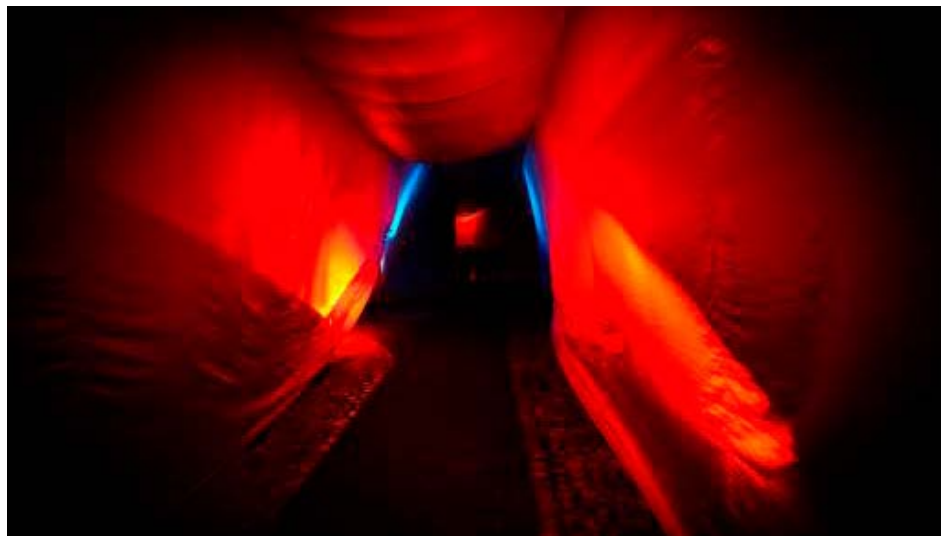


Figure 6. Installation of the tunnel in *Invisible Cities*. Fara Sabina (2016).
© Photograph by Stefano Cirilli.



Figure 7. *Invisible Cities* in Karlsruhe (2008). Spatial transformation of the city with the canvases. Photograph from the Teatro Potlach archive.



Figure 8. *Contemporary Landscapes* in Catania (2015). Use of the yellow canvas according to the principle of covering to reveal. © Photograph by Alessio Marchetti.

2. *Digital projections.* Digital projections usually follow the same theoretical principle of the canvases: to cover, but naturally they act differently. They are large-scale projections that cover entire buildings but are not designed to reveal but to transform the daily static nature of the architectures, which now become liquid, appear light, almost volatile, thereby losing their consistency. As a general rule, for this particular objective abstract images are used, so that the perception may respond to the principle of liquidity and alteration of the perception of the spectators who usually live in that place. A strictly visual dramaturgy is constructed which, at the same time, highlights the building (or part of it) or, in contrast, the non-screened part emerges alongside the screened part.



Figure 9. *Contemporary Landscapes* in Catania (2015). The use of digital projections to transform the static nature of architectures. Installation made by the author of this article with his team. © Photograph by Alessio Marchetti.



Figure 10. *Contemporary Landscapes* in Catania (2015). Figurative projections of elements of the Sicilian tradition. Photograph from the Teatro Potlach archive.

There are also figurative projections that create a narrative through images of the history of the city and its traditions or the building that houses the projection. These images often emerge by only screening some of their details.

On other occasions, the screening is video projection mapping. In this case, there is a complete fusion between the architectonic element and the screened element, by which a kind of new real-digital object is created in the city without losing the dramaturgical objective of telling the history of the city.

3. *Lights*. The public lighting is switched off and replaced by different types of lights. In the diverse projects, the lights follow different principles: they are not only sources of lighting but have an active function



Figure 11. *Invisible Cities* in Rovereto (2015). Video projection mapping of columns. Projections of the columns by the author of this article. Personal photo.



Figure 12. *Contemporary Landscapes* in Palermo (2015). Video projection mapping of columns. Installation by the author of this article. Personal photo.

of construction of part of the visual dramaturgy by means of the chromatic alteration of the places. They also recreate the space through their balance with the darkness, thereby erasing the parts of the city that remain outside the path and constructing the new city to make it visible. Like digital projections and canvases, they follow the principle of revealing, highlighting.

These three elements and, therefore, the three teams that manage them are not independent but must necessarily work together. Balancing the use of projections and lights is one of the most delicate tasks, because lights burn out the projections. However, if they are used correctly they can be incorporated into and help the creation of the scene, be a continuation of the projections and, on some occasions,



Figure 13. *Invisible Cities* in San Antonio, Texas (2015). Projections, lights and performer. Installation of projections by the author of this article. © Photo by Siggie Ragnar.



Figure 14. *Invisible Cities* in San Antonio, Texas (2015). Canvases, lights and performers.
© Photo by Siggı Ragnar.

attenuate their excessive neatness. Moreover, in a screening there is almost always a performer who needs a light. Usually LED lights are combined with the projections.

Lights also create spaces in combination with the canvases. If they are not lit, particularly at night, the canvases are mere cloth. There is a particular task that the lighting team and the canvas team perform together: those who set up the canvases must provide spaces to place the lights, and the lighting technicians must control the amount and angle of individual lights so that the canvas is uniformly lit and can, in combination with the lights, become the environment.

Moreover, the projections and canvases are often used together because the white canvas acts as the screening surface. The canvas, in contrast, as it is mouldable, creates a volume in the space. When the projections are incorporated into these structures, they take on volume. Therefore, it is a joint task in which the three teams work independently and, at the same time, must communicate with each other to balance the three elements. A piece progresses and changes until the final phase, in the first place because of the particularity of the event, which is subject to changes derived from the site itself, which is unpredictable if we compare it to a theatre building, and also in relation to the performers that go there and occupy the different spaces, which must be related with their own performances.

Beyond these three elements, props also include other materials, such as plastics, paintings and diverse objects used for different theatre actions.



Figure 15. *Invisible Cities* in San Antonio, Texas (2015). 360° projection, canvases, lights and performers. Installation by the author of this article. © Photograph by Siggi Ragnar.

Space of the performers

The space of the performers not only involves the physical space where they perform, because this is within the space of the staging. The space of the performers is something less concrete, it is the feeling of the performers themselves, what they bring to the space. Those who participate in these projects, professionals or amateurs, are of different types and different backgrounds, local or not. How can they link the artistic expression itself, experience,



Figure 16. *Invisible Cities* in Fara Sabina (2016). Two foreign performers in the village. © Photograph by Stefano Cirilli

history, memory and culture to this particular physical space? How can they develop a dialogue with the memory of the place to build a unique dramaturgy with the end of returning to the audience the memory of the place and its own interiority? All this is the space of the performers: the construction of a performing action that derives from the fusion of the invisible aspect of the space and of the performer.

These are the phases that Teatro Potlach mainly follows to develop its projects by applying the aforementioned dramaturgical nodes. After these phases, how does the company apply the same dramaturgy to a specific site, which changes with each new show?

To understand this work methodology, we can use as an example the three different versions of *Contemporary Landscapes* and, in particular, one of the components of the dramaturgy developed in the three shows. In 2015, *Contemporary Landscapes* was put on three times in Sicily: first in Palermo, the second time in a small village, Sambuca di Sicilia, and finally in Catania. This project theatrically develops the tangible memory of a place. In the case of Sicily, the story told was about the old fishing practice: catching tuna. This same story was used in the three versions because it forms part of Sicilian culture, but in different ways. The main element that determines the differences in the same story is the place, differences that are conveyed mainly in the visual aspect. The written text and the actress who performs it, Daniela Regnoli, were the same. In contrast, the site of the performance changed radically.

In Palermo, the actress was in a rectangular, aseptic and completely white space. The director put her in a corner of the room and, behind, on the two walls he used some black and white photos that showed the fishermen fishing in their boats. Therefore, the space enabled this story to be told through photographs and the actress had to relate her words to these figurative pictures behind her.

In Sambuca di Sicilia the space of action of the performance was completely different. The story about catching tuna was transferred to the small enclosed cemetery of an old church. First, we had to check whether what was created for the first version still worked. Then, we tried to screen the black and white photos of the fishermen in the site. However, in this site the pictures became blurred, thereby losing their meaning. The site determined that the performance had to be changed so that it continued working. The small church cemetery, which the audience could not enter but had to watch the scene from outside, transmitted a feeling of entrapment: it seemed like part of the net that irremediably catches a tuna and causes its death. Therefore, it was necessary to conceal the church's façade and evoke the context of the story with abstract images. These are elements that recall the shape of a star that, when joining together, generate a kind of net and endlessly move and shine in the dark of the night as if they were the lights of the fishing boats that will illuminate the prey caught. In this respect, the actress also had to change her performance, not only because the site was different but also and mainly because the images had changed. We no longer had

descriptive photos and therefore the story moved to the hands of the actress as she lacked the previous visual support.

In Catania, the site changed even more: it was the immense courtyard of the 15th century Palazzo Platamone. The arches that characterise the courtyard were covered with immense white canvases, annulling the typical mixture of spaces of the building and making this site unique. The three sides of the courtyard became the perfect surfaces for large-scale projections that maintained its abstract character but the number of images changed, which always evoked the idea of nets and turned red. What was created thanks to the spaciousness of the site was the immensity of the sea, where tunas initially move believing that they are free but are actually surrounded and, by clashing against the nets, they begin to get hurt. The actress had again to change her performance and moved through different areas of the site to be able to reach the different levels from where the audience could see the performance: from below, at the same level, but also from the upper balcony that allowed a new perspective on the same space.

This example perfectly explains the work methodology of Teatro Potlach to modify and adapt the same show to different places. In these projects, the site determines how the dramaturgy and the performance must be developed and not the other way round, as usually happens in theatre created in an auditorium.

Conclusions

The work in these sites is done in the design phase vertically, as already mentioned, because every site depends on the previous ones. This verticality, however, must become horizontal during the performance, because the sites do not act separately. After working in each of them, we endeavour to incorporate them in the definitive show that must always be conceived according to an anomalous spectator, who does not look at the scene from a frontal position but freely moves within the performing space. This spectator becomes to some extent a performer because his or her movements create a rhythm that is combined with the rhythms of the different scenes and therefore acts as a link between the different performing points distributed along the path.

The practice of working in a way that strictly depends on the space of action and the particular nature of the spectator are the main elements that differentiate these projects from street theatre. The real space is the core from which the performance originates, which builds the different listed spaces, and the spectator, like in the editing of a film, must reconstruct the path, putting in sequence the different spaces visited, interspersed with their own memories related to each site.

The spectator of such projects, therefore, is not only a committed spectator, but an active subject, a traveller (as Pino Di Buduo likes to call it), an archaeologist that has to research during the show to build his or her own story, dramaturgy, identity and culture, collecting fragments that for years have been buried under a layer of oblivion and that a company of performers-archaeologists has discovered to bring them to light.

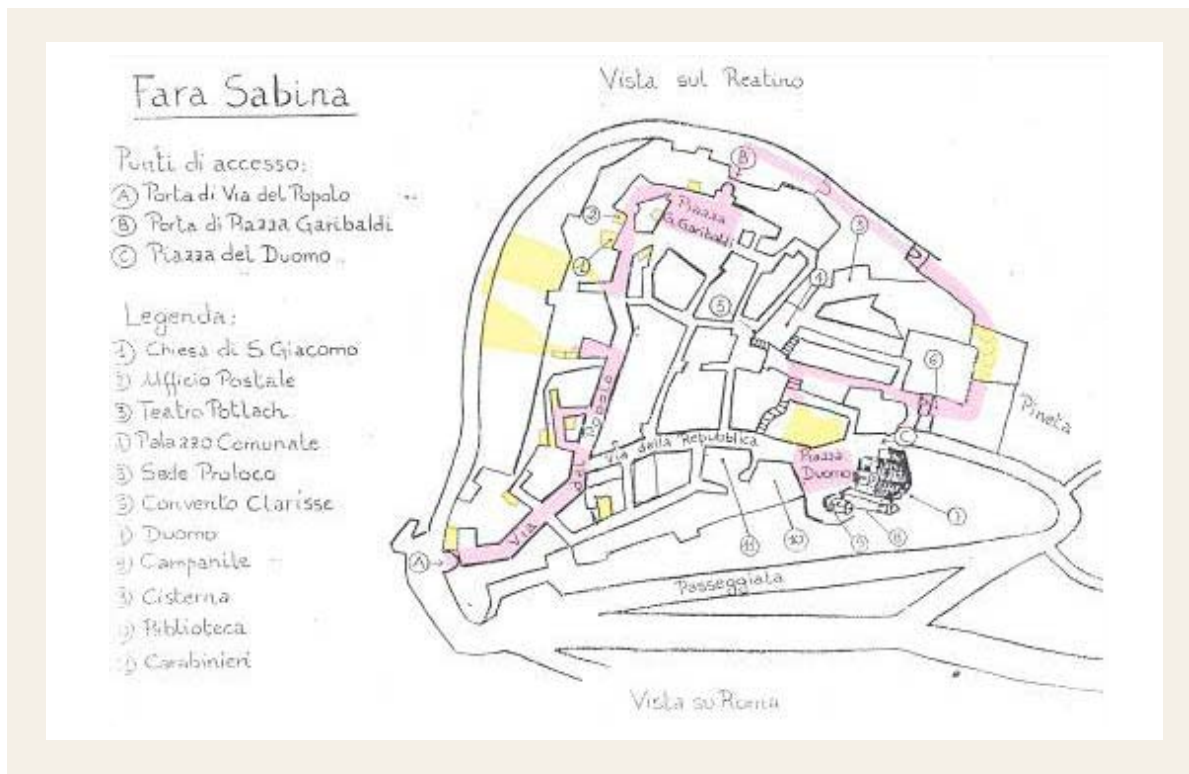


Figure 17. An example of planning of the path of *Invisible Cities*. Photograph from the Teatro Potlach archive.

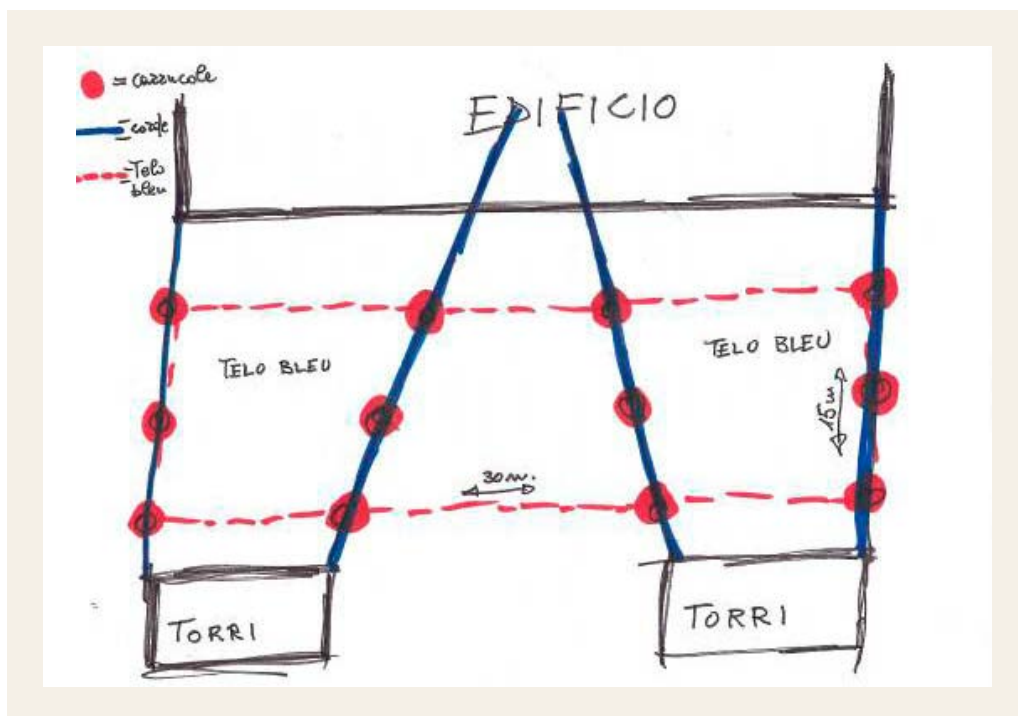


Figure 18. Planning diagram to make an installation. Photograph from the Teatro Potlach archive.

What is particularly interesting about these projects is that they open up different research perspectives. It is not only about theatre and, therefore, research on the performing arts and set design, which, however, as we have seen in this article, must leave the strictly theatrical margins because it has to relate with the urban contexts.

Figure 19. Distribution of the electric current along the path of the performance. Photograph from the Teatro Potlach archive.

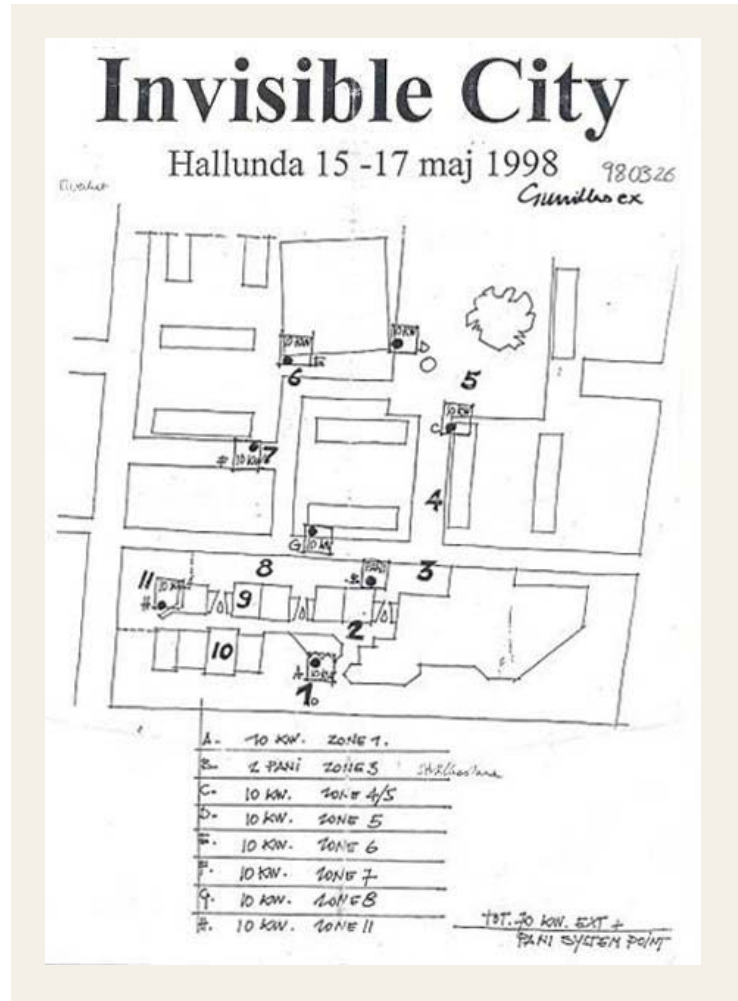
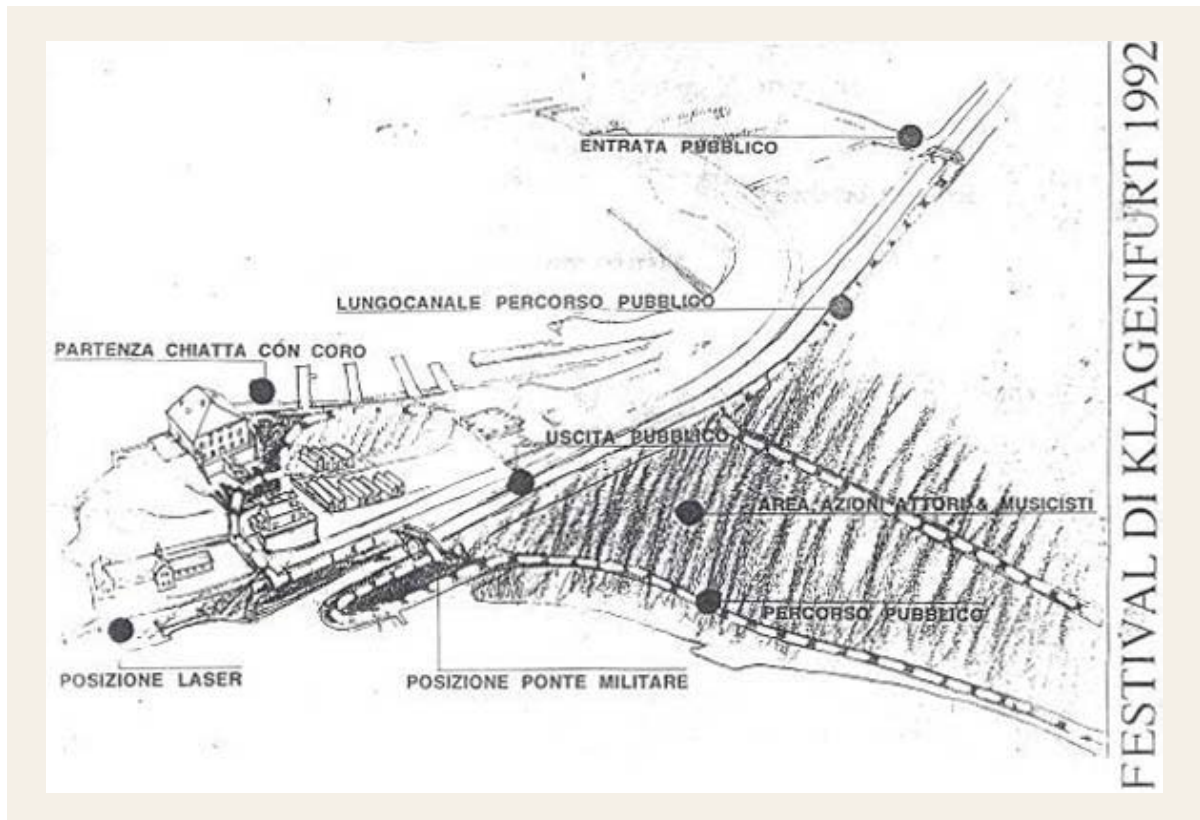


Figure 20. Distribution of the installations along the path of the performance and the different positions reserved for the audience. Photograph from the Teatro Potlach archive.



For instance, the research into architecture and urban planning can find the study of this modality of theatre production in the cities particularly interesting, as it fits perfectly with the problems currently under debate: the regeneration of urban fabrics, the use of the new technologies in the cities, such as urban screens and video surveillance technologies. The interesting question to begin with would be: how can a temporary and ephemeral project contribute to the redevelopment of urban spaces?

Another interesting line of research on these projects is anthropological, and the question in this case would be: how do local traditions and culture emerge from an urban fabric in relation to a production undertaken by a “foreign” company without becoming folklore?

These different research possibilities explain why in these projects Teatro Potlach temporarily gives up its exclusively theatrical direction and opens up to a multidisciplinary approach. In fact, the projects involve not only actors and directors but also architects, experts in visual culture, digital set designers, experts in local traditions and cultures, university professors and researchers from different fields. In fact, the director does not consider the projects complete and closed shows but as laboratories of ongoing experimentation in which the different areas meet and, sometimes, clash to try to find a balance between the different elements involved while contributing a line of research to projects that have been developed for over twenty-five years but that want and must be different from each other.



Bibliography

CRUCIANI, Fabrizio. *Lo spazio del teatro* (1992). Bari: Laterza, 2017.

DE MARINIS, Marco. *In cerca dell'attore*. Rome: Bulzoni, 2000.

PEARSON, Mike; SHANKS, Michael. *Theatre/Archaeology*. London: Routledge, 2001.

SANSONE, Vincenzo. “*Città Invisibili* of Teatro Potlach: A Journey to Rediscover Our Cultural Heritage”. In: IPPOLITO, Alfonso; CIGOLA, Michela (eds.). *Handbook of Research on Emerging Technologies for Digital Preservation and Information Modeling*. Hershey: IGI Global, 2016, pp. 536-562.

Speaking as an Act of Self-Empowerment: Theatre Installation and Technical Mediation Device in the Museum. *Numax-Fagor-Plus*, by Roger Bernat

Christina SCHMUTZ

cschmutz@telefonica.net

BIOGRAPHICAL NOTE: PhD in Performing Arts from the Universitat Autònoma de Barcelona and the Institut del Teatre. She studied Philology and Economic Sciences (Fribourg, Germany). In 1998 she arrived in Barcelona with a scholarship for contemporary playwriting. In this city, with Frithwin Wagner-Lippok, she mainly brought to the stage texts by contemporary German playwrights such as Falk Richter, Igor Bauersima, Sybille Berg, Roland Schimmelpfennig, Anja Hilling, Elfriede Jelinek, Oliver Kluck and Kathrin Röggla (Festival Grec, Festival de Sitges, Nau Ivanow, Espai Escènic Joan Brossa, Festival Videoart Loop, Teatre Tantarantana). Since 2006 she has also got involved in theoretical-practical projects on postdramatic and postspectacular theatre with lectures and as an active member of the Working Group Performance as Research, IFTR International Federation of Theatre Research and GTW (Gesellschaft für Theaterwissenschaft, society for theatre sciences). She teaches theoretical and practical courses at the Institut del Teatre and at Eòlia.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Based on the example of the production *Numax-Fagor-Plus* by the Catalan director Roger Bernat, the article discusses the paradoxical structure of a technical device while establishing relations with aspects of a “monolithic” behaviour of social media spectators with users who tweet and post, and while raising issues concerning autonomous and free action. The technical transmission of the text is important for the development of the theatre production *Numax-Fagor-Plus* in the fragile framework of the museum, in principle outside theatre. This article *mediated* by a “technical device” matches the idea of postspectacular theatre – to introduce distances to enable the emergence of the “third mediator” – and works as spontaneous participation in the sense of postdramatic theatre. The seemingly direct contact in the “dialogue” in which the spectators might be willing to engage, prepared for the self-empowerment of the talks among the audience before the start of the scenic realization, becomes ironic proof of its illusion, visualised as a mere monitoring of a technically suggested behaviour. The scenic realization makes clear how those attending work as a mass, how they relate with each other and how they act with the text “on demand”, while subjecting themselves, from the outset, without challenging it, to a rule that is nowhere explicitly mentioned. Based on an apparent freedom, they are

almost cynically led towards a test of obedience, and now they paradoxically experience a much wider and notable freedom: what happens if I don't subject myself to it?

Keywords: postspectacular, postdramatic, technical device, self-empowerment, mediation, era of the narrative, end of dialogue, current communication culture

Christina SCHMUTZ

Speaking as an Act of Self-Empowerment: Theatre Installation and Technical Mediation Device in the Museum. *Numax-Fagor-Plus*, by Roger Bernat

“The type of dialogue we are dealing with today mainly reveals one thing: the time of dialogues is over. The time when we talked to each other is behind us. We are entering a new era of the narrative. This era we are living in is distinguished by people that are enthusiastic exclusively about their own narratives, without any need or desire to learn about the other side of the story [...]. The competition revolves around which opinion attracts more attention, who makes himself or herself heard the most...”

With these words, Amir Reza Koohestani (2018: 1) diagnoses the end of dialogue, talk and negotiation in our current communication culture although we are all permanently online, permanently connected; in other words, we communicate with each other almost at any time. In this “new era of narrative”, speaking mainly takes the form of a monologue presented through means such as self-representation. Koohestani sees this new era as a period of pure statements, which are mainly limited to summarising and reproducing current headlines, trends and images, at whose centre, concerned with itself, the expression of opinions and the simultaneous control of their effect have become a kind of self-representation. Work on the social effect of one’s own opinion represses the critical discourse and opportunities to debate in real time.

Koohestani’s diagnosis makes two things clear: the ambiguity of the technological innovations that (at least we must consider it in this way) are conceived to facilitate dialogue but in contrast degrade it to a mere articulation of one’s own statements; and the tendency to attribute to oneself the right to express one’s own opinion. This “self-empowered” speech occurs above all in social media. In the field of the performing arts, the social issue that, in this way, results from technical transmission devices has recently found a paradigmatic echo in Roger Bernat’s theatre production *Numax-Fagor-Plus*.¹ This director has worked since 2008 on a new aesthetics, which

1. Concept: Roger Bernat, based on the film *Numax presenta*, by Joaquim Jordà. Dramaturgy: Roberto Fratini. Historical research: Pablo González Morandi, with the collaboration of former workers of the Numax and Fagor Electrodomésticos factories. Performer: Núria Martínez-Vernís. Visualisation device: Matteo Sisti. Video editing: Ramiro Ledo Cordeiro. Sound: Cristóbal Saavedra Vial. Technical director: Txalo Toloza. Coordination: Helena Febrés Fraylich. Production assistant: Ricard Terés. Photography: Jorge Nagore.

places the audience centre stage. As he explains in an interview with Óscar Cornago (2016: 215) about his first production in this genre, *Domini públic* (2008), “the dialectic between who is looking — the spectator — and those doing — the actor — explodes when the stage and actors disappear.”

Based on the scenic situation of Bernat’s *mise-en-scène*, the ambiguity of the technical device can be discussed as an ambiguity of self-empowerment and on behalf of others. To give an impression, we will first provide some details. The spectators are seated face-to-face in two semicircular rows, leaving an open space in the middle. In this way, the situation looks like an assembly. On the right and left there are screens where dialogical texts are continuously projected.



Arrangement of the audience at the start of the scenic realization. Screenshot of FFF Roger Bernat / Blenda’s videographic material. Photograph: Christina Schmutz.

The title *Numax-Fagor-Plus* refers to the issue of the decline of two big Spanish factories — Numax (in the 1970s) and Fagor (by 2004) — through the reenactments of two assemblies of workers in these factories. The white goods factory Numax, threatened by bankruptcy, was saved thanks to the workers’ fight against whole redundancies and its transitional self-management in the 1970s. Joaquim Jordà’s documentary *Numax presenta*, from 1972, depicts these events. Many years after the self-management of the factory, which finally closed down, Bernat invited its former workers and those of Fagor to reenact one of the Numax assemblies, featured in Jordà’s documentary, and recorded these reenactments. The name *Fagor* refers to the historic mass redundancies of the Basque cooperative of the same name while the adjective *plus* represents its own artistic production.

The *mise-en-scène* features, as part of the screenings, short edited videos of the recorded reenactments and of the historical document. Meanwhile, it scenically recreates the situation of an assembly with the arrangement of the seats on the open stage. The text screenings are mainly taken from the dialogues in the documentary and the reenactments.

In the scenic realization of 11 July 2014 at the Festival Grec, in Barcelona, the performer Núria Vernís-Martínez, in the first quotation screened, starts reading aloud:

MERCÈ: Today, 3 May 1979, we the workers of NUMAX are facing a delicate situation... After two and a half years fighting to keep the factory open and ensure ourselves a job... through the efforts of all the workers... coping with clients, suppliers, banks, creditors... we find ourselves in a compromised situation.

The next text screening suggests that the performer should address the audience in the back rows, thereby clearly breaking the fictional situation.

(Pause. The PERFORMER looks at all those seating in the back rows): Can you hear me at the back?

The third screening follows:

FEMALE SPECTATOR IN THE LAST ROW *(reading aloud)*: Yes, yes, go ahead!
(Bernat, 2014).

After this initial situation, the spectators read the other lines, first reluctantly and later more fluently. In this process they seem to increasingly identify themselves with the assembly situation. Apparently, they understand the text screenings as an exhortation to read them aloud, following the example of the performer. Each new text screening is preceded by a sibilant sound, a sound technically produced that recalls a lash, while evoking violent connotations. This challenges the impression that a collective free decision-making process is taking place here. Moreover, the texts screened contain explicit instructions. The spectators subject themselves to an apparently implicit rule of reading the lines aloud and following the instructions screened as if they were stage directions for actors. Over time, they become very eager to act, change their voice tone and modulation, and seem to wish to enter into mutual competition as actors.

The recognition of the lines as texts from the video excerpts taken from the documentary and featured during the scenic realization and from the assemblies, “staged” by Bernat as reenactments, attests the historical authenticity and strengthens the illusion of also forming part of this self-empowerment, as it is performed. Meanwhile, this self-recognition reveals its arbitrary technical use; in other words, the possibility of being manipulated oneself, here and now. To some extent, it produces a later historicity of the present scenic realization while suggesting the possibility of fictionalising history. In this way, in the audience’s participation an interweaving of these two levels occurs.

Participatory formats are proposed and rapidly spread that suggest that spectators can access the scenic action but without any critical self-perception of major significance in theatre. Less often, like here, the ambiguity,

due to mediatisation and, in given cases, possibly deliberate, of the technical innovations and devices is taken into account. In *Numax-Fagor-Plus* the technical device consists of text screenings that fulfil an important function for the scenic realization given that they remain in operation instead of actors. In this framework, it is decisive not to understand “scenic realization” as the presentation of a previously prepared sequence but, following Erika Fischer-Lichte (2004: 22), a theatre event “that, as a process of experiences, emerges from the interaction of all participants; in other words, from the meeting between actors and spectators. Thus, all those physically present in the space participate in its genesis; the here and now always appears and is experienced in a special way as a present, and meanings previously given in another place are not transmitted but rather meanings that have emerged during its development are presented first.” Seen in this way, the “scenic realization” is characterised not so much by the situation staged but, above all, by its “quality as an event.”

In the present scenic realization, a female performer briefly appears only at the beginning, acting as an exemplary spectator and, therefore, as a model of action, to move to the last row of the stalls soon after the start of the realization, thereby remaining in the background and outside the field of attention of those attending the event. Following the attitude of the performer, the spectators always read the spoken text based on the screenings; also when she is not present. Thus, the performer gradually disappears during the scenic realization so that the presence of the spectators emerges increasingly stronger, until it prevails. In this way, there is in fact a levelling of the hierarchy between those present, and finally an egalitarian situation; in other words, those taking part in the scenic realization and its means of production are aligned. The resources of the spectators are even greater because they could complete what they read at any moment with contributions of their own and unexpectedly; at the same time, they obey — also the performer, who at first “experiences” it in an exemplary manner — the “rule” of reading, which has become “prevalent”. Elsewhere² I describe the way this text appears in the scenic realization as *text treatment*. This appearance, that is, this *text treatment*, has the features of fulfilment of a rule, and therefore it can be called *instruction fulfilment*. In this sense, the performer appears from the beginning with a dependency that challenges her status of autonomous performer. The situation, the presence of the performer and her performance with the technical device, and the text that is presented and that suggestively demands to be read generate together a social situation in which the spectators are compelled to speak in public. Empowerment on behalf of others becomes self-empowerment.

Although — as happened in some scenic realizations — some spontaneous manifestations that minimally divert themselves from the text screened gradually appear and cause laughter or other emotional reactions among

2. Christina Schmutz' doctoral thesis, *La dimensión crítica del teatro de Roger Bernat, René Pollesch y Christina Schmutz/ Frithwin Wagner-Lippok: uso de texto y reflexión crítica en la conjunción de teoría y práctica: una aproximación fenomenológica a Numax-Fagor-Plus, Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia y els suplicants//conviure a bcn*, 2018. <<http://catalagclassic.uab.cat:80/record=b2038641>> [Last accessed: December 2019].

the other spectators, most of them generally remain loyal to the text of the screenings. Apart from these exceptions, the spectators do not develop their own text, while relinquishing — at least partly — the opportunity for self-empowerment that the situation offers them, which they can understand as an empowerment on behalf of others and, therefore, “exploitable”. Everything suggests that the situation offers the immediate participation of the audience and their own conception of the scenic realization as substitutes for the vacancy left by the performer.

What renders Bernat’s scenic realization so ambiguous and theoretically interesting, despite the relatively low use that the audience makes of their freedom, is that in fact this immediacy — a recurrent feature of postdramatic aesthetics — leads to confusion. The technical device of the text screenings contains, as a core of Roger Bernat’s aesthetics (and not only in this scenic realization), a clever and paradoxical interweaving between self-empowerment and empowerment on behalf of others. Far from making the spectators speak in an *immediate* manner, giving them the freedom to define their own “destiny”, at least not that evening, a *mediation* takes place there. In fact, even a dual mediation: the spectators transmit *for themselves* a text already technically mediated, and it is not the actors who, as usual, serve them the whole text already completed. This communication *mediated* through the technical device corresponds to a fundamental feature of André Eiermann’s postspectacular theatre (2009): the demand of again introducing distances in the theatre communication between the stage and the audience, of making the so-called “third mediator” appear. This is what Eiermann calls the third party based on Jacques Lacan’s triangle relationship (1996), which introduces an otherness in the two-sided relationship between audience and stage. Moreover, the fact that at least some spectators not only take on their new “role” willingly and enthusiastically and try to “perform it” the best they can but above all *how* they do it also has clear features of a spontaneous participation in the sense of postdramatic theatre (Lehmann, 1999) and, considering the most recent aesthetic development, also of immersive theatre. The fact that the performer remains in the shadow reveals this strategy of absence, and with this the aspect of otherness enters into play: in the direct relationship between the action on the stage and the spectator’s experience a gap emerges in the absence of physical speaking actors through the technical device of the text screening and the disappearance of the performer, a gap that can now be filled by a third party. In this way, the supposed “offer” of an immediate control of the scenic realization — and, therefore and exemplarily, of the destiny itself of that evening — suffers a clear “setback”.

Nevertheless, the scenic realization, seen superficially, seems to be a particularly provocative case of theatre participation that makes the common devices in theatre explode: it is a “scenic device that is activated with the participation of the audience” (Cornago, 2015: 267). Instead of taking place in a conventional theatre, it was held at the Archaeology Museum of Catalonia. In the fragile environment of the art exhibition, the performative treatment of the institution itself and the observer generates unease. This defines the expectations since the start of the realization itself and suggests

a participatory style. The place embodies an environment different from a usual theatre. It is a special type of public space, where the access to it creates expectations related to the visit to a museum. The places and events triggering special expectations involve “devices”: specific rules and discourses are linked there. According to Michel Foucault (1978: 119-120), a device includes heterogeneous elements, related to each other through given shifting links that, as a whole, fulfil a strategic social function. Beyond this, the device is linked to the existing relations of power. Thus, for Foucault it became a conceptual resource to give a name to the functioning of a society that lies on the structures. Both in the *theatre* and the *museum*, the spaces, the discourses, the institutions and the authorities are networked in a shifting manner, so that they meet social needs and reflect the structural power in a more or less critical form: in the first case, they meet the need of a current reassertion (of the self) staged by the actors in front of a physically present audience through the presentation of a more or less fictional narration; in the second, they meet the need for preservation and exhibition, which are invariable in time, of fleeting, tangible or intangible events. Thus, the device comprises given discourses and rules, as well as things said and taken for granted, and acts as a network that we can weave between the elements and the existing power relations. Wolfgang Neurath (2017) notes, within the concept of device, the contraction of the exterior physical with the imaginative mental: “Foucault’s thought is located at a boundary, it seems to come from outside but it represents a particular amorphous variant in social history, because he understands social powers as a political occupation of the body and mind.” In this way, social forces and forces of individual spontaneity are interwoven in the subject: “The subject is divided, subjected, to some extent the bearer of strange forces, and enabled; in other words, he or she suffers and exercises power.”

In this crossroads and superimposition of power and the intersubjective and subjective empowerment, in its participatory approach and in the proximity with the installation, *Numax-Fagor-Plus* is in principle comparable to the installations by the German-British artist Tino Sehgal. As happens in his installations, which he calls “constructed situations” and that are influenced by conceptual art, minimalist art, choreography, performance art and artistic installation,³ the so-called “performers” generate contact with the museum visitors, following their instructions, and they involve them in the action through dialogues, songs or choreography. In the same way that in Bernat’s participatory settings, visitors become aware of their presence: “Sehgal himself acknowledges that, in his work, the visitor is made aware of his or her own presence in the situation created by the installation” (Burt, 2010: 276). Although, in contrast to Bernat, Sehgal shows his works exclusively in institutions outside theatre, such as galleries and museums, “the experimentation and exploration of the rules undertaken in the experimentation are a basic feature” (Umatham, 2011: 169) in him too.

3. Sehgal’s works are exclusively exhibited in museums (MOMA, Venice Biennale [Golden Lion Award 2013], Guggenheim, Tate Modern, Dokumenta Kassel, etc.). Taking photographs, advertising and reproduction are strictly prohibited.

The difference or peculiarity of *Numax-Fagor-Plus* is that participation here involves a diabolic trap because the theatre devices *seem* visibly and politically vulnerable, but as *technically mediated* they are not suppressed but are irreplaceable, and therefore are even reasserted. To recover the link with Koohestani's initial thesis, we must recall the social context in which the issue of unsolicited speech in public situations arises. Despite its validity, which will not be the subject of my reflections, this interesting statement at least arouses the issue of how to assess unsolicited speech in public situations with this background. The spontaneous individual contribution to the public discourse is considered, and rightly, a sign of a democratic, emancipated and active attitude that participates in social life. However, we might suspect, with Koohestani's words, that this speech can be interpreted – in the supposed conditions of prevalence of mediatised narratives – completely the other way round, as a mediatically “influenced” narrative and banal in itself. It might happen that the tendency to a narrative of one's own unfolds an emancipatory effect, while making free subjectively developed statements emerge at any moment and in any device but that, at the same time, the space for negotiation in dialogue of more complex conclusions becomes narrower, driven by technical devices. These devices must be understood as concrete or abstract structures, in Foucault's sense (1978), in which social power-knowledge appears. If, on the one hand, these structures of power and knowledge, supported by technical devices, produce and foster “opinions”, they are formed based on pre-manufactured patterns of statement and, finally, they introduce them in the discourse, as valid “narratives”; whereas on the other they are just *apparently* the expression of the social dispute between individuals. Seen in this way, the conversion of “one's own opinion” into the narrative, mentioned by Koohestani, would primarily avoid the formation of one's own opinions. In these paradoxical circumstances, self-empowerment would be facilitated to unsolicited speech but it would also lose its social meaning in the coexistence in dialogue, that of a competition between freely chosen opinions and attitudes, which, finally, is to the benefit of the ongoing dynamic development and the gradual and adaptive remodelling of a democratic society. The technical installations that would facilitate such a self-empowerment do no more than further strengthen this ambiguity between manipulation and empowerment.

In daily life, occasions continuously arise when ambiguity might emerge: every mobile phone is, to some extent, a means to urge people to talk and, at the same time, a technical device to integrate the individual into the interests of a very powerful market. For some time, cultural criticism has noted that the innovative technical devices, like those that currently mark above all the use of digital technologies, promote uniform behaviour and communication, for instance in the so-called “filter bubbles”. The media expert Martina Leeker (*TdZ*, 2018: 7-18), in an article on aesthetic strategies in digital cultures, argues that nothing original is any longer developed to achieve satisfactory communication but we minimise the importance of everything and enchain reference after reference. Moreover, this loss of what is one's own contrasts with a demand, subjectively perceived, to reinvent oneself continuously.

Also here the illusion of self-realization seems to be confronted with pure external control. The observation of the loss of originality and irrelevance is undermined by the experience of the social demand for incomparability and omnipresence: the promise of this new universalism lies, moreover, in being connected and being able to enter into contact with everything and everyone, at any time. The empirical discrepancy between this aspiration and this promise, on the one hand, and the failure experienced along with the disillusion of this aspiration, on the other, mainly raises the issue of fundamental autonomy of the acts of speech in public: what dependency do we have when we state our opinion using prefigured patterns or technical devices that inadvertently determine for us this way of speaking and, even perhaps, our own “opinion”?

After the basic pillars of postdramatic theatre — the inclusion of the real as artistic material and the opening of the fourth wall; that is, face-to-face communication — were corrupted by its commercial cornering, Eiermann, faced with the emancipating function of postdramatic theatre in its time, currently relies more on the new strategies of absence and, therefore, the postspectacular formats. The opportunity this presents is that the theatre event is only completed by the phantoms and the poetry-otherness artistically created. In this way, the aesthetic strategies, which force the formation of this otherness and make the spectator fall into a hole, which later can be filled through her own activity, form, according to Eiermann, the basis of truthful empowerment.

Faced with an empty stage, without personnel, the spectators become performers. They leave behind their status as spectators and take on the stage action. The technical device generates their *self-empowerment* and their emancipation from the status of passive spectators. The effect is strengthened by the slow disappearance of the performer. The technical device is so transparent that the spectators might also rebel against it. They have free reign, they can read or not, they can also modify texts or stage directions, reading differently or a little differently, or rather stop carrying out stage directions, or follow them in part or differently. The self-empowerment of the spectators even reaches, as such, the design completely free of scenic realization; in other words, even its total disintegration. In fact, the thesis of self-empowerment does not revolve around the issue of whether they really leave the suggestive framework — thereby *using* it paradoxically for real — but rather whether they *might* leave it; in other words, whether the offer exists, whether there is an open space of possibilities, whether it can be experienced as such (in the realizations I have attended, the spectators have not exploited their possibilities and their freedom thus far).⁴

In this way a gap is created between possibility and realization, in this case between reading and speaking; in this gap, a question emerges: who produces the text? Who speaks? Are they really emancipated spectators? Or will perhaps the authorised voice of the setting appear through the masks of

4. Sartre says in *Les mouches* (*The Flies*) that people are not aware that they are free: Jupiter recalls Egiste “le secret douloureux des Dieux et des rois, c’est que les Hommes sont libres. Ils sont libres, Égisthe. Tu le sais, et ils ne le savent pas.”

the characters, solicitously adopted by the spectators? This question leads to the second reading, completely different, of the scenic realization. The spectators' behaviour enables an obvious relationship with aspects of the social media to be established, whose users tweet and post and think they act with freedom and autonomy. This is why the scenic realization not only means that the scenic emancipation of the spectators can be experienced but also embodies exactly the opposite: the way those attending work as a mass that can be manipulated according to a rule, "authorised" moreover by a technical apparatus, by a device. They follow instructions and docilely recite a text "on demand". They subject themselves to a rule that has not been explicitly indicated anywhere. The apparent freedom of expression appears in the "read", pre-printed, marked reality, dramaturgically prepared by others. Blindly obedient, they accept their own self-control and their self-limitation instead of exploiting the opportunity to have something to say. They simply follow the current, immerse themselves in the supposed normative structure of the micro-society of the scenic realization. To express their own opinion, they should place themselves outside the group and dare to keep a distance.

Bernat's scenic installation appears in this way as a sarcastic farce of the illusory freedom of a community that gives up, submissively, to the most minimal authoritarian direction technically transmitted. This second reading shakes faith in the freedom of expression of autonomous individuals capable of spontaneously expressing their opinion. It also raises the question of whether the talks and discourses between people are not far more pre-figured than we imagine. A transparent and democratic formulation of the social norms does not protect from totalitarianism through the back door. In this way, the scenic realization distinguishes a trivial dichotomic scheme between good emancipating participation and bad theatre of performance, in an aesthetic analogy with the dichotomy between oppressed and oppressors in the workers' fight. Thus, it is possible to interpret the same scenic realization in the opposite sense. The other side of the coin of the technical device as an instrument of liberation is the technical apparatus as an oppressing complex. The device can become a place of taming, an instrument of oppression, provided what the spectators recite is set down: their behaviour has been manipulated by the success of the *mise-en-scène* "as a business model." The scenic realization oscillates between these readings, while confronting the enablement of freedom with the trap of manipulation. The social parallelism is clear: social media also pretend to be transparent but act as authoritarian structures of power. Everything recalls companies such as Google, Facebook, Amazon and Microsoft, which promote the "surveillance capitalism" (Zuboff, 2018) as a business model. This corresponds exactly to what Foucault meant by "device". Thus, the scenic realization works in terms of its technical configuration as a *demonstration of a device*, and at the same time precisely as this device.

The issue of the supposed freedom and self-responsibility of the spectators can be described as "guided emancipation of the spectators"; in other words, whether we should see the apparently enabled emancipation of the spectators rather as a consequence of an aesthetic manipulation. The

self-empowerment manipulated by the spectators is only possible thanks to a technical device: it is a *manipulative* empowerment. The technical device is so transparent that the spectators might rebel against it; it is a non-explicit rule, but clear and distinguishable. However, the spectators accept their self-empowerment while speaking and shaping the development of the scenic realization. Otherness as a postspectacular characteristic of the scenic realization allows for both interpretations. If we assert — in the social field — that theatre generates models of authentic participation in the performance, *Numax-Fagor-Plus* is in this sense also a configuration in which reality is both *authentic* (the spectators can speak) and *non-authentic* (in fact, they only say what they are told). The speech of the spectators also has features of a public exposition, which in an exaggerated way we could see as posing, as a positive self-representation. In its turn, we see Koohestani's forecast of the "era of the narrative" reflected in this self-representation. The illusion of a communication freely chosen between free people, when in fact some technical devices suggest desired actions, refers to a decisive conclusion mainly in view of the world trend towards the rise of right-wing populist stances: the possibility of free verbal expression is far from being a free formation of wills.

Roger Bernat's highly ambiguous setting in *Numax-Fagor-Plus* can be considered as a dialectic break down of the performance in an empowerment thesis, as well as the antithesis of incapacitation. The manipulative theatre setting is comparable to a pre-revolutionary situation, not only in terms of the content but also structurally: it leads — as apparently in keeping with its concept — to a kind of real fiction, which also partly works. But, in addition, the resistance to the claim of having to irremediably "participate" leads, finally, to dealing with the issue of assimilation or resistance. In this way, the immediate experience of the spoken texts is experienced once as *self-empowerment* and once as *manipulated self-empowerment*; in other words, as a generally *paradoxical* experience, which turns out to be critical precisely because of this unavoidable paradox: it denounces the existing social situation or the passivity of the audience in a common theatrical situation; it differentiates in a dichotomic scheme between what is bad and what is good in the oppressed and the oppressors in the workers' fight, showing, firstly, how the oppressed also suggestively pressure their peers and, secondly, that the lack of protest is not only due to the oppressors but also to the conformism of the mass faced with the democratic commitment; it takes an existing social and theatrical system to crisis, while widening the space to performance options that have so far passed unseen.



Bibliographical references

- BURT, Ramsay. "Performative Intervention and Political Affect: De Keersmaker and Sehgal". In: KOLB, Alexandra. *Dance and Politics*. Bern: Peter Lang, 2010, pp. 268-279.
- BERNAT, Roger, FFF. *Numax-Fagor-Plus*, 2014 [online]. <<https://www.catalandrama.cat/es/>> [Last accessed: 17 January 2019].
- CORNAGO, Óscar. *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada, 2015.
- "Uno va al teatro a ser manipulado. Una conversación con Roger Bernat". *telondefondo, Revista para la Crítica Teatral* (Argentina: CABA), No. 24, pp. 214-226.
- EIERMANN, André. *Das postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: [transcript] Independent Academic publishing, 1999.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve, 1978.
- KOOHESTANI, Amir Reza. "Das Ende des Dialogs". *Theater Heute* (Berlin), No. 8 (June 2018), p.1.
- LACAN, Jacques. *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar*. Translation from French into German by Norbert Haas (1973). Berlin: Quadriga, 1996.
- LEEKER, Martina; BISCHOF, Andreas; MARKUS, Joss. "Wir erfinden uns und die Dinge gerade neu". In: *Theater der Zeit* (Berlin), No. 7-8 (August 2018), pp. 25-31.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Das postdramatische Theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999.
- NEURATH, Wolfgang. *Von den Dispositiven der Macht und ihrer sozialen Morphologie* [online]. <<http://medienimpulse.at/articles/view/1028>> [Last accessed: 18 December 2018].
- PARISER, Eli. *The Filter Bubble. How the new personalized web is changing what we read and how we think*. Original edition from 2012. English into Spanish translation by Mercedes Vaquero. Barcelona: Taurus, 2017.
- SARTRE, Jean-Paul. *Les Mouches*. Paris: Gallimard, 1943.
- UMATHUM, Sandra. "Es regiert das abstrakte Konzepttheater". In: HINZ, Melanie; ROSELT, Jens (Eds.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander, pp. 150-171.
- ZUBOFF, Shoshana. *The age of surveillance capitalism*. (Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus) Translation from English by Bernhard Schmid. Frankfurt: Campus, 2018.

The Third Space of Theatre Architecture. Between the Stage and the City

Francesca SERRAZANETTI

Politecnico di Milano, Italy
francesca.serrazanetti@polimi.it

BIOGRAPHICAL NOTE: with a PhD in architecture, she teaches and conducts research at the Politecnico di Milano, exploring architectural and theatrical themes. She is founder and editor of *Stratagemmi*, a journal of theatre studies and webzine. She regularly contributes to both theatre and architecture magazines and is a member of the editorial team of *Casabella*. She is director of Moleskine's "Inspiration and Process in Architecture" book series. She manages curatorial, editorial and research projects.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Theatre design has always looked, through history, to its relation with the city. Recently, when much attention has been paid to the practices of cultural participation, architecture has consequently again changed its approach to theatre typology and its relation with the public urban space: the focus seems to have moved to the role of the entrance, the façade and the public spaces outside the stage in continuity with the public space of the street.

Through the use of selected case studies, this article investigates theatre places as they have been designed and occupied in the last ten years by analysing the relations between artists, architects, audiences and the city. The engagement with the idea of time and the tension between theatres' civic role and their provocative transformation are the core of this investigation.

Keywords: theatre, architecture, façade, public space, memory

Francesca SERRAZANETTI

The Third Space of Theatre Architecture. Between the Stage and the City

Theatre has spent most of its history outside buildings. We tend to see open-air performances as strange but we know that theatre has been enclosed in a built, hierarchical and constructed space for less than four centuries (Zorzi, 1977). Hence it is not strange that theatre design has always looked, through history, to its relation with the city.¹

The contemporary discourse about the theatre and its space in the city should focus on its relationship with the audience. In recent years, when much attention has been paid to public engagement and the practices of cultural participation, architecture has consequently again changed (or should therefore change) its approach to theatre typology and to its relation with the urban space.

The two sides of the coin in the search for a new relationship between performance and space in the 20th century have been, on the one hand, the escape to the outside and, on the other, investigation of the flexibility of the interior of the theatre. I will concentrate instead upon a third space. This is a fully theatrical space but in a way that is in-between: between the interior space of the building and the exterior. Here lies my research into what I consider the new public dimension proper to the 21st century, responding to the needs of audiences and a relational artistic dimension.

I would like to deal with this theme through the common conclusions arising from an ongoing research project on contemporary theatre architecture and some interviews that I have conducted with architects who have worked with directors and theatre companies. There are not many design practices with specific expertise in performance spaces, and in this article I will mainly use as a reference the work of the British architecture firm Haworth Tompkins.

Founded by Graham Haworth and Steve Tompkins in 1991, in 1994 the office had only completed a small footwear factory. It was then that director Stephen Daldry selected them to redesign the Royal Court Theatre, under

1. I have written about the relations between theatre and the city in Serrazanetti, 2010.

his direction at the time. Since then Haworth Tompkins has developed a specific expertise and become a frame of reference for the design of entertainment spaces in historical buildings (not just theatres), in tune with some of the most vital and intriguing creative developments on the contemporary scene. The firm has come to grips with Georgian and Victorian settings — the restoration of the Bristol Old Vic, dating back to 1760, inaugurated in autumn 2018, while in 2020 work will be completed on the Drury Lane Theatre in London, located in a building from 1812 — as well as more recent examples of English architecture, such as the Brutalist National Theatre designed by Denys Lasdun in 1976. The work of Haworth Tompkins explores the capacity of listed historic buildings to yield innovative new spaces for public, cultural and civic use, investigating a new relation with the city.

Theatre and the City. In/Out

It seems that in theatre history the transformation and experimentation of the theatre typology have always been concentrated in the innermost part of the building. Considering the theatre as made up of three envelopes — the exterior (relation with the city), the inner core (the performance spaces proper) and the intermediate layer made of the back of house (for actors) and front of house (for audience) — the theatre research of the 19th and 20th century always concentrated on the inner core, the auditorium. From Walter Gropius' Total Theatre to Jurgen Sawade's Schaubuhne passing through a number of examples of flexible auditorium spaces that merge different typologies (front, arena...), we can consider the flexibility of the theatre auditorium has acquired.

The 21st century, by contrast, is devoting attention to the external parts, which are in direct contact with the city. I would say that this has been happening at least since 1999, when Rem Koolhaas used just a curtain to separate the theatre from the city: he opened a window onto the street in the Second Stage Theatre in New York (De Michelis, 2007).

The sketch made by Louis Kahn in 1973 for the Forth Wayne theatre, in which he represented the theatre as a violin in its case, seems effective: “[...] having observed theatres, I came to the conclusion that one must regard the auditorium and the stage as a violin, a sensitive instrument where one should be able to hear, even a whisper, without any amplification. The lobbies and all other adjunct spaces may be compared to the violin case. The violin and its case are completely different and they have to be designed with the same attention” (Breton, 1989).

Between the interior and the exterior of the building there is a space to cross, not just a wall, and it has a strong performative potential. This is what I would call the third space, and it marks the relation between the theatre and the city.

This space is explored in various ways: by accentuating the transparency of some parts to allow a partial vision of the spaces and internal activities; structuring some internal and external spaces without a break; making possible a real pedestrian crossing by the occasional passers-by, who find

themselves crossing the atrium or other parts of the building complex and observing the inside while remaining outside; or using the compositional features typical of the city, thus bringing forward with new terms a continuity that has continued for centuries (from the scenery by Palladio and Scamozzi in the Teatro Olimpico in Vicenza to the Gardella-Rossi Teatro La Fenice in Genoa). These solutions make the theatre a place to stay, and not just a place to go in order to attend a performance.

But these are not just solutions made in order to attract new audiences. In Haworth Tompkins' projects, we see that the foyers are conceived as extensions of the street, sheltered plazas bordered by transparent and porous façades.



Haworth Tompkins, Young Vic Theatre, London ©Philip Vile.



Haworth Tompkins, Young Vic Theatre, London ©Philip Vile.



Haworth Tompkins, National Theatre, London ©Philip Vile.



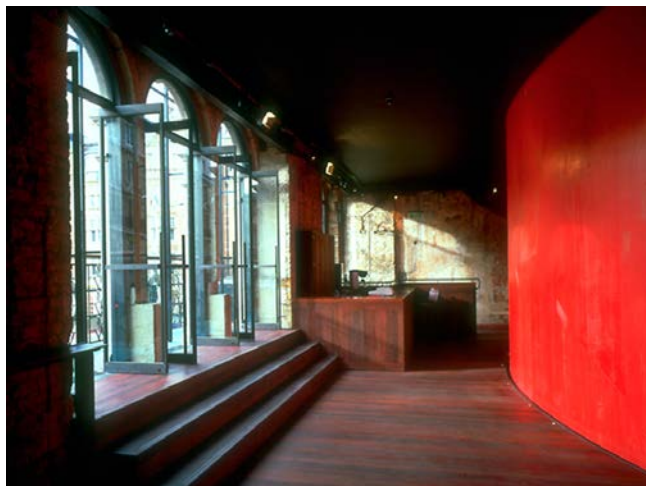
Haworth Tompkins, Bush Theatre, London ©Philip Vile.

This aspect is evident in projects that renovate old theatres of different kinds: some “found spaces” like the Young Vic Theatre, or pre-existing theatres like the Bristol Old Vic or the National Theatre.

The foyers are here conceived as the extension of the street, not just in terms of materials but also of time: they are assembled in a certain chronological order that conceptually makes them a point of passage between the everyday life of the street and a more solid, permanent and sheltered area. The exterior envelope has to do with the fast rhythms of reality. For this reason, this porous quality is essential.



Haworth Tompkins, Royal Court Theatre, London.



Haworth Tompkins, Royal Court Theatre, London ©Andy Chopping.

Time and Reality. A Narrative Approach

The themes of time and reality are closely connected and are both central to performing arts projects. Time is a key factor in relationships among a group of individuals that share an event located in the “here and now”, while at the same time being connected with the continuity of our collective memory: the history of the past, which is part of the space, and the evolving temporality of the city. All successful performance spaces are somehow connected with the idea of time: this does not imply that they have to be perfectly restored historical sites, or their copies. When the work starts with basic materials that have a past, it is more interesting to extrapolate their stories, to make the temporal nature of the space become more ambiguous and elastic, and to establish a connection between the real time of the street and the “suspended” time of the performance.

The theme of time really has nothing to do with ruins. In an allusion to the most important reference in this field, Tompkins says that “the Théâtre des Bouffes du Nord is conceived with extreme care and art. The choice of placing the stage further forward, or that of amplifying the theatrical characteristic of the space through the traces of its past, are practical tools aimed at intensifying the experience of the spectator and enhancing the capacity to communicate with the performance. These are carefully gauged technical interventions, the results of experience and research”² (Serrazanetti, 2018).

The most interesting examples of this relation with the historical traces and their connection with the city are the design of the Royal Court (London, 1994) the Bristol Old Vic (Bristol, 2018) or the work on the Battersea Arts Centre (London, 2018).

In the Royal Court³ Steve Tompkins worked with sensitivity and determination in what for many was a theatre sanctuary, restoring to life its stratified history and making a delicate selection of what was to be preserved and

2. My interview with Steve Tompkins is published in *Casabella* (Serrazanetti, 2018).

3. Full description and credits can be found on the Haworth Tompkins website <<http://www.haworthtompkins.com/work/royal-court-theatre>>.

valued and what was to be reconfigured, even in an invasive way. The historical dimension survives in the restored façade and in the central 400-seat auditorium, while the implementation of paths and services creates a fascinating contrast with the existing structure: the new 85-seat flexible studio-theatre, the hypogeum extension with café, restaurant and bookshop placed below the square in front of the theatre. From the square, through the increased transparency of the main front, it is possible to glimpse the large red mural on the wall around the auditorium, by the artist Antoni Malinowski: a wall drawing that optically enlarges the foyer.

At the Royal Court many historical stratifications have been revealed in the front of house and the auditorium: the idea of a ruin is arbitrary, inevitable, left simply to the random passage of time, while here we see a very calculated focus on the balance between different layers of time, and it is there that the potential of the building starts to emerge.

The Bristol Old Vic and the Battersea Arts Centre⁴ – Grade I and II listed – have been the subject of simultaneous, long-term conversations with local communities, artists and producers in order to bring existing arts buildings into a more creative relationship with social life and public space. Both are based on the desire to expand public engagement through a more porous architecture and the capability to host a more diverse programme of work involving a wider cross-section of society. The projects seek to reveal and amplify the layers of physical and political history encapsulated in the building. Responding to the specific circumstances, the intervention involved the full demolition and replacement of the front of house at Bristol – dating back to the 1970s – converted to a new covered and bright plaza

Haworth Tompkins, Battersea Arts Centre, London ©Fred Howarth.



4. Full descriptions and credits can be found on Haworth Tompkins website
<http://www.haworthtompkins.com/work/bristol-old-vic>
<http://www.haworthtompkins.com/work/battersea-arts-centre>.



Haworth Tompkins,
Bristol Old Vic, Bristol
© Philip Vile.

in continuity with the street, the reframing of the fire-damaged Grand Hall at Battersea alongside almost invisible adjustments, additions and stripping back elsewhere.

Tradition and Transgression. Between Identity and Rite

The theme of time has in a way to do with transgression: it is the transgression of something that already exists, with the aim of bringing it back to new life.

As Steve Tompkins says, “it is a complex question. On the one hand, theatre has the civil responsibility to represent a community, the multiplicity and diversity of contemporary society. The language of a theatre building has to be welcoming and open, beyond genres, it cannot be elitist. Instead we normally segregate historical buildings, from an architectural viewpoint, in their characteristics that represent the social structure of the time” (Serrazanetti, 2018).

The other aspect is that theatre has often had a provocative calling, against the establishment. Many of its most vital performance groups have operated in temporary settings, having to do with a sense of risk. There is an



Young Vic Theatre, London © Philip Vile.

interesting tension between the public, civic vocation of theatre and its more subversive side. Two energies that have to find a balance in the relationship with the audience, and the response to this dialectic seems to be the virtue of good designers of performance spaces.

In the project for the Young Vic⁵ in London, this tension is evident. At the beginning of the process, the decision was taken to keep the architectural heart of the existing building – the auditorium and the adjacent fragment of pre-war building fabric, a former butcher's shop that still constitutes the theatre's access environment – rather than demolishing everything. The new spaces have been arranged around this core, so as to develop an architecture of continuity and growth, which responds to a stratification of layers of history rather than a single compositional intention. The goal was to create a space that would continue to be questioned, overwritten and interpreted by designers, directors and actors: a space that created a set of extended use possibilities, without any sacrifice of the experimental identity for which the Young Vic was known. The foyer is like a covered courtyard, a flexible and vital space embraced by a gallery that increases its theatrical dimension, which can be exploited by actors and performers to get the show out of the auditorium.

The Hegemony of the Spectator?

Piergiorgio Giacchè in the book *L'altra visione dell'altro* speaks of the “hegemony of the spectator”: he argues that theatre typology, moving from the urban square to the theatre building in the 1500s, is based on the hegemony of who is seeing (Giacchè, 2004). In reality, it is the hegemony of the single viewer, which follows the development of perspective, and it is interesting to

5. Full description and credits can be found on the Haworth Tompkins website <<http://www.haworthtompkins.com/work/young-vic>>.



Haworth Tompkins, Everyman Theatre, Liverpool © Philip Vile.

analyse how today we are trying to cancel that hegemony, erasing the privilege of who sees.

It would be remarkable today to develop a history of the audience in relation with theatre architecture. But, focusing on recent years, what are we looking at?

We know that the indispensable conditions of the architects' work are the continuous dialogue with artists, administrators and the public. Collaborative processes that involve citizens and audiences, public consultations and participatory events, temporary occupations of space and experimental uses of the buildings allow the feel of the place to be established and for a response to a very wide variety of audiences and cultural positions. This civic role finds maximum expression in the façade of the Everyman Theatre⁶ in Liverpool, an urban artwork that depicts the community.

After nine years of gestation, the new Everyman headquarters was inaugurated in 2014, replacing the historical site. The memory of the past remains thanks to the reuse of the bricks of the pre-existing theatre in the volume of the room, surrounded by public paths that, from the street, flow in a single fluid movement to the bistro, restaurant, bar and terraces. The main façade is a large work of art made up of 105 aluminium movable elements, each engraved with the real-sized profile of a resident of Liverpool. This "Portrait Wall" displays the collective identity of an entire citizenship: the inhabitants were involved (immortalised by the photographer Dan Kenyon, who produced over 4,000 portraits) through a series of public events aimed at including the urban community in its heterogeneity. The theatre thus shows its mission on the street: a public space for all, capable of shaping the values of cultural inclusion, citizen participation and industrious creativity. In the combination of historical heritage, new urban identities and performing arts,

6. Full description and credits can be found on the Haworth Tompkins website <<http://www.haworthtompkins.com/work/everyman-theatre>>.

the project remains open to continuous remodelling not only of the place of representation but also of the social role that theatre has in its relationship with the city.

Theatres, Third Places

In a book published thirty years ago, *The Great, Good Place*, the American urban sociologist Ray Oldenburg asserts that every person has a need for a third place, other than home and work, where each can feel welcome and comfortable. He lists some characteristics that third places, essential to the community, have in common: they have a neutral ground, they contribute to social levelling, the main activity in them is conversation and exchange, they allow people to go alone, they have an unimpressive appearance, they have a playful mood, and they allow people to act as they do at home away from home.

The theatre then seems to be increasingly seeking to be what the sociologist Oldenburg defines as a third place, on the borderline between public and private. This third space lies in the area between the interior and the exterior, between the stage and the city, outside of the “black box” of the theatre space.

The theatre should no longer be thought of as an enclosed box but as a place of connection with reality and with life, between public and private, porous not only in physical and architectural terms but also in terms of *mixité*. This is something not to be taken for granted: if we think about Italy, for example, there is still a submission to the rigid models (both institutional and architectural) inherited from the 20th century.



Bibliographical references

- BRETON, Gaëlle. *Théâtres*. Paris: Editions du Moniteur, 1989 (Italian translation by Denise Schmid. Milan: Tecniche Nuove, 1990).
- GIACCHÈ, Piergiorgio. *L'altra visione dell'altro: una equazione tra antropologia e teatro*. Naples: L'ancora del Mediterraneo, 2004.
- MICHELIS, Marco de. *Lo spazio teatrale tra modelli e riforme*. In: *Architettura @ Teatro. Spazio, progetto e arti sceniche*. Milano: Il Saggiatore, 2007.
- OLDENBURG, Ray. *The great good place: cafés, coffee shops, bookstores, bars, hair salons, and other hangouts at the heart of a community*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 1989.
- SERRAZANETTI, Francesca. “Scena teatrale e scena urbana. Appunti sulle forme della contaminazione”. *Stratagemmi*, No. 13. Milan: Pontremoli Editore, 2010, pp. 179-210.
- “The time of theatre: art and community”. *Casabella*, No. 887-888. Milan: Arnoldo Mondadori Editore, 2018, pp. 4-25.
- RUFFORD, Juliet. “Out of Site: Haworth Tompkins, Paul Brown and the Shoreditch Shakespeares”. *Journal of Architectural Education*. London: ACSA, 2008, pp. 33-42.
- ZORZI, Ludovico. *Il teatro e la città*. Turin: Einaudi, 1977.

theo-
ry

Moving objects

What moves whom? Who moves what?

Constanza BRNČIĆ

constanzabrncic@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Constanza Brnčić is a dancer, choreographer and director. Bachelor's Degree holder in Philosophy and Master's Degree holder in Contemporary Thought and Classical Tradition from the Universitat de Barcelona (UB). PhD candidate in the UB doctoral programme *Contemporary Philosophy and Classical Tradition*, with research on Merleau-Ponty's philosophy, *Language and Otherness in Merleau-Ponty*. Professor of Composition and Improvisation at the Higher School of Dance of the Institut del Teatre in Barcelona, head of speciality in the Department of Choreography at the Higher School of Dance of the Institut del Teatre in Barcelona, and guest professor at the Higher School of Dramatic Art (ESAD).

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Moving objects is a performative practice that I have been developing for four years in different contexts. Through a simple proposal (or action score), participants move objects that were already in a space. In silence, the landscape changes and the action of moving objects reverses its logic: who moves whom? The gesture ceases to be utilitarian and becomes the result of listening and deciding; it becomes the primary gesture of creation and, invoking Simone Weil's concept, of decreation.

No mere body as an object, nor mere figuration of the object. *Moving objects* calls into question the relationships between objects and bodies, between figuration and abstraction, eroding these dichotomies, revealing relations of continuity, contagion, mimicry, absorption and chiasm between bodies and objects. In this intertwining and blurring of body and object positions, a performative critique of the categories of subject and object as well as the very structure of representation becomes apparent.

In this lecture I propose to reflect on certain events that have taken place in the unfolding of this practice (a practice that may find parallels with the spontaneous practices of social and political protest, as well as with playing, or certain rituals), which highlight transfigurative relationships between bodies and objects, potentials for transformation of the common space and its collective meaning and that allow critical exploration of dialectics between what we look at and what looks at us, what we touch and what touches us, what we move and what moves us.

Keywords: figuration, object, body, decreation, collective creation, performative practices, play

Constanza BRNČIĆ

Moving objects

What moves whom? Who moves what?

Nonexistent, impossible, imaginary objects are in our thoughts all the time, but in art they move from the inside to the outside, words and images cross the border.

Siri Hustvedt, *The Blazing World*

I would like to problematize, perhaps, the issues that were at play in the framework of the conference Figure and Body / 3rd Biennale of Visual and Figures Theatre – IF Barcelona, held on 15 and 16 November 2018 at the Institut del Teatre: the body as a performing object and the dramaturgies of the figure. First of all because the categories of object and body can at least be questionable and because the issue of the figuration of the object, in the sense of the object as a representation of the figure and specifically the human figure, also opens an immense field of reflection related to the classical distinction, and not free of difficulties, between figuration and abstraction. My problematization of these issues does not come from an intellectual decision but rather from experiences of work and observation of perception in performing creation contexts. One of these experiences is what I have called with my friends and colleagues *Moving objects*, and lies, in fact, on an ambiguous ground between play, ritual and performing experimentation as such.

Moving objects is a performative practice that I have been developing for several years in different contexts and with different groups of people. Through a simple proposal (or action score), participants explore the changes in the common space, the relations between objects and bodies, empty spaces and absences. The proposal is formulated as follows:

Proposal

In silence

- 1- Look at the space and the objects therein.
- 2- Move an object.
- 3- Look at the space again.

Variation 1**In silence**

- 1- Look at the space and the objects therein.
- 2- Move an object and/or
- 3- Put your body in a place, like an object.

We also propose other variations depending on the context: to determine a space from which to look and another in which to move objects; not to determine this distinction; to begin with the objects that are in the room as they are; to begin from an empty space.

The form the proposal finally adopts on each occasion depends on the number of participants, the space, the number of objects and other specificities of the context. I have practised it with groups of performers in a dance studio, in a house, with groups of teenagers and senior citizens in the classrooms of a public secondary school, with a group of young people in a room in MACBA, with around one hundred people of different ages, nationalities and cultures at the CCCB theatre, with choreography students of the CSD, with children at home, and with a group comprising the architect Sara Ojanguren, the artist Beatriz González, the musicians Matt Davis and Nuno Rebelo and the playwright Albert Tola, with whom we have been researching different forms of *Moving objects*. I am currently working on a solo piece that is the result of these experiences (and others) and that focuses on the dialectic between the absence and presence of the object.

What do we see through all these tests? Many ideas emerge through this practice but the most outstanding, perhaps, are related with its own name: *moving objects*. In English *moving objects* can mean at least three things: the fact of moving objects, objects that are moving and objects that move emotionally. The first meaning designates the action we perform: we move things, we change their place, we move around the space carrying them, we pick them up, we pull them, we grasp them, we push them, we hold them, we kick them, we carry them, we clasp them, we slide them... using different parts of the body to change the place of things: sometimes just holding them between finger and thumb is enough, on others we have to use all our weight to push a big object, and even work with other people to be able to move it. The speeds are modified as a consequence of the size and weight of the objects but not only because of these factors. Also as a consequence of desire. Once the mechanism is set in motion, the objects move. They move because in fact they awaken our desire: the desire to see an empty place, to build, disarrange, fill, refill, arrange or relate volumes, colours and shapes, make narratives and strange relations flourish, alienate the object, hide it, make it reappear. Attract unexpected and also highly expected meanings. This is the strange thing: we have started by moving objects and soon they move us. And they move us emotionally. Because this desire emerges based on a given emotion, sometimes subtle, sometimes urgent. On what the body has felt as a shaking of the object in its own flesh. Objects, moreover, make sounds when

moved. When leaning them on something, sliding them, carrying them, picking them up... they emit sounds; to some extent we can imagine that they speak, that they sing.

All this is so simple and so old! So ordinary and so strange! Both extremely innocent and subversive... There is, however, a radical difference between the utilitarian gesture of moving an object and this play. The same difference that exists with the girl that in her room moves around furniture, books, small boxes, pencils, teddy bears, pillows and blankets, clothes and photos, toys, mats and chairs. The seven-year-old girl creates a new world. The adolescent subverts the given world. And how does she do this? With a coarse and genuine gesture of creation or rather of decreation, invoking Simone Weil's concept (Weil, 1966: 91; trans. 1993), which refers to the gesture of making space, of withdrawing, making space so that the new, the other, the difference emerges. By leaving an object in a place and looking at it, we withdraw and let the relations between things question us. It is a purposeless gesture beyond itself, useless.

At these three levels — action, passivity and affection — we play at moving objects. From time to time we have the feeling of being in a ritual: totems are built, the space is filled and emptied, architectures are formed within the room, objects are concealed, arranged and aligned, a hotchpotch is made in the centre, they are scattered, knocked over, turned away. It is here when we see their humanity without humanism, their *lacking* humanity according to Didi-Huberman's happy expression (Didi-Huberman, 1992: 90; trans. 2014): we see them torn apart, knocked down, dead, looking at us, fallen, in a corner, knocked over, leaving the space, crawling.

Sometimes we feel the urgency of subverting the order of things, of collectively modifying the common landscape, and it is then when the occupations of public spaces resonate, things protest, bodies protest, the desire for change emerges contained by the walls of the room or the space where we are playing. On some occasions the group and the objects form a dissonant cluster: mixture? transformation? metamorphosis? knot? void? centre? perimeters? all at the same time? On others there is a subtle tuning between bodies and objects. Sometimes solitude and others meeting. The body and the object blur their limits.

Not mere body as an object, nor mere figuration of the object. *Moving objects* calls into questions the relations between objects and bodies, between figuration and abstraction, eroding these dichotomies, revealing relations of continuity, contagion, mimicry, absorption and chiasm between bodies and objects. Moments of distortion of the meaning of the action, moments of anthropomorphism of the object, of the object as a question and of the object as pure movement. In this intertwining and blurring of body and object positions, a performative critique of the categories of subject and object as well as of the very structure itself of representation becomes apparent. Also, and more deeply, the ingenuous question reappears that we endlessly repeat when we are two years old, and which concerns both the bodies and the objects: and this, what is this?

But this is also the question that brings the object back to us. The object is a question. The relationships between objects and enigma. What is there shows a void, an absence, a loss, as Didi-Huberman suggests in his book *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. The object questions us because it flags up an absence. Finally, it flags up death. When we look at things, something in them looks at us. For Didi-Huberman, indeed, between the tautological (and cynical) posture that says “what I see is what I see” and the posture that wishes to go beyond the anguish of the void overcoming it and “making of seeing an exercise in belief” (Didi-Huberman, 1992: 22; trans. 2014), between “the optical evidence” and the evidence of “the presence”, there is a false dilemma. In reality, Didi-Huberman suggests (Didi-Huberman, 1992: 47; trans. 2014):

There is no need to choose between what we see (with its excluding consequence in a discourse that fixes it; namely, tautology) and what looks at us (with its excluding influence in the discourse that fixes it; namely, belief). One must be concerned about the between and only by it. All that is needed is to try to enter into a dialectic; that is, to endeavour to think about the oscillation and contraction of the beating heart, the beating ebb and flow of the sea, from its central point, which is its point of concern, of suspense, of in-between. It is necessary to return to the point of inversion and convertibility, to the dialectical driver of all oppositions. It is the precise moment when what we see begins to be reached by what looks at us, a moment that does not impose either the excess of plenitude (glorified by belief) or the cynical absence of sense (glorified by tautology).

Thus, in the practice of *Moving objects* we feel this concern. We are continuously suspended in it. We also feel the continuity and the chiasm between the body and the object, the reversibility between the visible and the tangible that Merleau-Ponty talks about: “What is open to us, therefore, with the reversibility of the visible and the tangible, is — if not yet the incorporeal — at least an intercorporeal being, a presumptive domain of the visible and the tangible, which extends further than the things I touch and see at present” (Merleau-Ponty, 1964: 142-143; trans. 2010).

The distinction between figuration and abstraction becomes ambiguous. Because, what kind of abstraction is generated in the simple action of changing the place of an object and looking at it? Is the gesture of moving a thing without a purpose an abstract gesture?¹ Could we say that these actions are figurative? Could we say that the arrangement of the objects in relations that break or transform the utilitarian arrangement of things is a figurative representation? Are these distinctions meaningful in this context?

1. This question is related to the relationship between uselessness and abstraction, concepts that, obviously, are in no way equivalent. Abstraction has to do with generalisation, with removal of differences, with decontextualisation. An abstract gesture can refer to a gesture that is in some way independent of any mundane context; in this respect, many of the steps of certain dance styles can be considered abstract gestures and also useless. The useless gesture is the gesture that lacks a purpose circumscribed in its environment, but nevertheless is not necessarily abstract: when we move a chair to overturn it and not sit on it, the gesture is specific and yet useless.

Finally, we could also point out the lack of definition between the living and the inert that appears throughout *Moving objects*:

The category of the sinister, which since Freud has mainly been related to the issue of the blurring of the living and the inert, might help describe the performance of media things and real things in postdramatic theatre: what is my self if the strange, the other, the object from which I want to categorically separate is already in it? (Lehmann, 1999: 367; trans. 2013)

I have noted thus far a series of estrangements and ambiguities that take place at a perceptive, experiential and symbolic level in the development of the practice. Each level of observation and reflection opens up many questions that we are unable to address here. However, before ending and as a way of opening, I would like to pose a series of questions that emerge out of these experiences and that I find very relevant when contextualising this practice. Because, what is the reason and purpose of this totally analogical practice that relates the body, bodies, and the object, objects, through the skin, through gaze, smell and sound, without an utilitarian purpose but with consequences such as the generation of other spaces, other gazes, other perspectives, other contexts where we can be together? What reason and purpose, in a world in which the virtual reality is developing at full speed? What reason and purpose for feeling the weight, distance, warmth, form of the object with the body, its absence, when perhaps what is increasingly monopolising our experience is the image? What can a space in which the word can be contained precisely in the silence show us? What can a practice in which we listen to each other, organise ourselves and manage our individual and collective desires at the level of the symbolic give us? Is it somehow related to artistic creation?

Perhaps as a rudimentary answer to the first and second question there is a deep concern, which has nothing to do with a nostalgic attitude, which we share with the architect and art theoretician Juhani Pallasmaa: “The hegemonic eye seeks domination over all fields of cultural production, and it seems to weaken our capacity for empathy, compassion and participation with the world” (Pallasmaa, 2005: 22). When I cannot touch things, feel their weight, look at them from the skin, my relationship is distant; to some extent, I let myself be enveloped by things, by the others. I feel outside that inter-corporeal, inter-subjective fabric of which I form part. I am displaced. And, perhaps, what is necessary now is to locate oneself, not firmly, but perhaps in a shifting yet responsible way. The situation, the orientation, offers me an anchorage from which to follow and also makes the difference, a radical and open difference, explicit.

The fact that the word can be contained by the silence seems to me a way of opening the symbolic. A discursive respite. And at the same time, precisely, a possibility of updating the discourse. I do not know if perceiving, changing things around together, feeling our knots, the moments of fury, of tuning, of agreement and disagreement, in silence, creating shifting common and always new landscapes has something to do with artistic creation but

in any case it reminds us of the importance of the gesture unlinked from the useful. The importance of this gesture that, in the end, is more a withdrawal, a manner of giving way.



Bibliographical references

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Translation from French by Horacio Pons. Original edition: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992). Buenos Aires: Manantial, 2014.
- HUSTVEDT, Siri. *The blazing World*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2014.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro post-dramático*. Translation from German by Cecilia Ceriani et al. Edición original: *Postdramatisches Theater* (1999). Murcia: CENDEAC, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Visible and the Invisible*. Translation from French by Alphonso Linguis. Original edition: *Le visible et l'invisible* (1964). Evanston: Northwestern University Press, 1968.
- PALLASMAA, Juhani. *The eyes of the skin. Architecture and the senses*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2005.
- WEIL, Simone. *A la espera de Dios*. Translation from French by María Tabuyo and Agustín López. Original edition: *Attente de Dieu* (1966). Madrid: Trotta, 1993.

Some Issues Concerning Fabià Puigserver's Relationship with Poland

Ivan GARCIA SALA

ivangarcia@ub.edu

BIOGRAPHICAL NOTE: Degree in Slavic Philology (1999) and PhD from the Universitat de Barcelona (2004). He has worked in the Slavic Philology Department of the Universitat de Barcelona since the 2001-2002 academic year. He has taught Russian language and literature classes as well as the history of Russian and Polish theatre. His research interests focus on the reception of Russian literature and culture in Spain and Catalonia, and on the study and reception of Russian and Polish theatre.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

When speaking of Fabià Puigserver's life and artistic career, we inevitably refer to his experience and training as a set designer in Poland, where he lived and studied between 1951 and 1959. According to his biographies, he did not return until 1966; from that year, he maintained regular professional and personal contact with his adoptive country. However, despite the importance that all academics and acquaintances of Puigserver attach to the early Polish period, the published information is still quite general. The objective of this article is to provide more data about the 1951-1959 period based on the documentation found in archives and interviews with those who knew him, as well as to clarify certain issues concerning Poland and Puigserver after his return to Catalonia between 1959 and 1966.

Keywords: Fabià Puigserver, Polish theatre, Catalan set design, Polish set design, Leokadia Bielska-Tworkowska, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Fira de Barcelona

Ivan GARCIA SALA

Some Issues Concerning Fabià Puigserver's Relationship with Poland

Introduction

One of the many facets of Fabià Puigserver that, in order to understand his artistic personality and original approach to theatre, needs to be related to others (such as ideological commitment and political militancy) is his link with Poland (Graells, 2012: 21). As Anna Sawicka notes, “the Polish references appear systematically in the reviews of the evolution of the great Catalan artist, particularly the analysis of his set designs” (Sawicka, 2007: 158). Moreover, those who met him, particularly in the first years after his return from Poland, when referring to his art and his contribution to theatre and set design, usually mention, on the one hand, his extraordinary talent, which enabled him to face all kinds of set and costume design challenges, and, on the other, the training and artistic education he received in Poland. One account, for instance, comes from Manolo Núñez Yanowsky, with whom Puigserver attended the Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) from 1961, and who, in an interview I conducted with him, told me:

At that time Fabià was already a renowned theatre figure who spoke peer-to-peer to the Catalan professors and their guests such as Espriu, Brossa, Obiols, Moisès Villèlia and Subirachs, and who knew how to describe his theatre experience in a socialist country (Poland) in, for me, unexpected ways.

Also illustrative are the following words by Carlota Soldevila, who in the documentary “Fabià Puigserver, ànima de teatre” in the TV3 programme *Noms* (2006), puts personal talent and Polish training at the same level: “He had gold, privileged, hands... I don't know how he could do anything... I guess that in Poland, when they teach set design, they teach you thousands of crafts.”

In fact, Puigserver himself emphasised the importance of the Polish influence while noting that in the period he lived in his adoptive country, between 1951 and 1959, he undertook artistic and intellectual training that in no

way he would have been able to do in the Barcelona of that time (Roig, 1978; Febrés, 1990: 44). If we bring together Puigserver's disperse statements, we could say that this education was "solid" and it gave him for his entire life "the conceptual and formal foundations underpinning the nature of a set designer and how to approach the process of designing a set" (Bravo, 1996: 30); that it provided him with a conception of a concise set design and stylisation, while that of the Spain of the period was realist (Roig, 1993: 266), and imbued him with the principle that any artwork, any set design, always had to be based on a real, lived, experience rather than the imitation of another artwork (Bravo, 1996: 41). He added that, from Polish set design, "what I did take away was the concept according to which a play must not be dressed up; it has to be told. If necessary, disregard the stage directions of the playwright — although, for example, the classic playwrights did not give any — and emphasise the meaning of the play while giving it a visual parallel. Yes, that's it, visually translate the backbone of a play" (Benet i Jornet, 1971: 52).

Moreover, Puigserver also acknowledged that living in a socialist country like Poland, with serious economic problems, determined his characteristic austere "anti-paraphernalia" style (Gabancho, 1988: 159; Sagarra, 1993: 28).

The significance, therefore, of Puigserver's Polishness has drawn the attention of some scholars of his work (Guillem Jordi Graells, Antoni Bueso, Isidre Bravo, Joan Abellán, Josep M. de Sagarra, Anna Sawicka), who have tried to understand the influence of the Polish experience from diverse perspectives, providing, for instance, biographical and documentary data (Sagarra, 1993; Graells; Bueso, 1996: 13, 15, 78-79, 90-99; Sawicka, 2007) or framing it within the Polish theatre and set design tradition (Abellán, 1993: 223; Bravo, 1996: 25-29).¹ However, as Sawicka argues, it is still possible to explore the issue in more depth (Sawicka, 2007: 157-158, 163), which I endeavour to do with this article. The results I present here come from the research carried out for several years in Warsaw and Barcelona.

Initially, when I started the research, the aim was to reconstruct Puigserver's theatre and intellectual training in Warsaw with the help of those who knew him. I spoke to relatives, friends and acquaintances in his Catalan environment (Lola and Enric Puigserver, Manolo Núñez, Lluís Pasqual, Guillem-Jordi Graells, Francesc Nel·lo, Maite Lorés, Ernest Serrahima, Pilar Aymerich, Santos Hernández, Josep M. Benet i Jornet, Jordi Humbert, Montserrat Ramos, Enric Bastardes, Antoni Codina) and the Polish environment (Carlos Marrodan, Xymena Zaniewska) but the information they gave me about his training was less specific than I expected. This is why I finally

1. It is worth mentioning, as a counterpoint, Ricard Salvat's views on this issue, who points out that when Puigserver entered the EADAG he had little background as a set and costume designer, and questions the comments of some of these scholars: "I visited Warsaw in 1962, invited by the World Peace Council. I dropped by the school, where Puigserver had studied, met his teachers and they talked to me about him. Nothing that professor Bravo explains corresponds to the strict truth, at least the way it was told to me in Warsaw" (Salvat, 1994: 100). However, it should be taken into account that Salvat's views are expressed in an article that is an angry reaction to the publication in Spanish of a conversation between Puigserver and Núñez Yanowsky in Graells and Hormigón's book (1993). It is not my intention to enter this controversy but, nevertheless, I find it interesting to reproduce the comment that Núñez made to me, according to which at the EADAG, "although Ricard was a walking theatre encyclopaedia, Fabià was the practical theatre encyclopaedia in all its aspects. The two young men (there was very little age difference) observed each other closely."

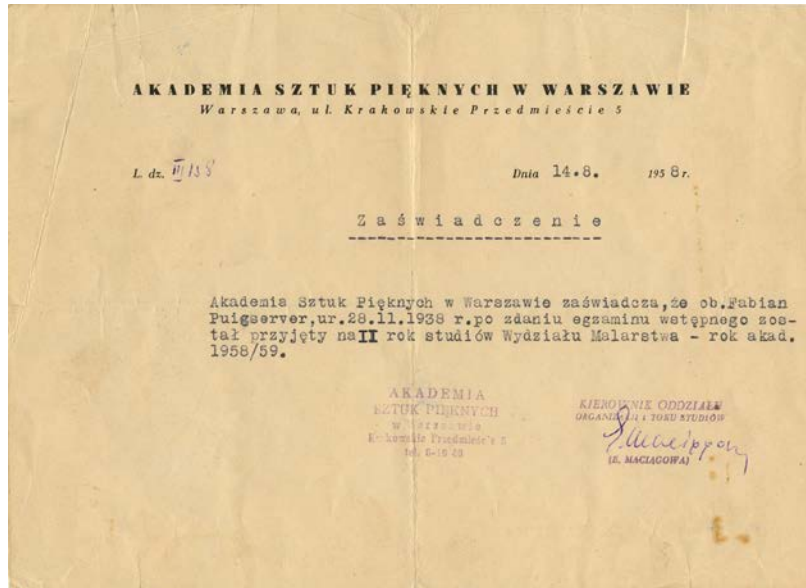
focused my research on the Warsaw and Barcelona archives. The result, despite not being as exhaustive as I initially sought, provides some documentary information (and some accounts) that complete, broaden or specify certain biographical issues concerning the period of his life between 1951 and 1966. The chronological framework chosen, therefore, encompasses the years of the Puigserver family's exile in Warsaw and the return to Barcelona until 1966, when, according to the biographers, he resumed the direct relationship with Poland.

Academic Training

At the end of the Spanish Civil War, Fabià Puigserver i Plana (1938-1991) went into exile along with his family, first to France and, later, in 1951, to Poland. In Warsaw in 1953, against his father's will, who wanted him to study industrial design, Puigserver, aged 15, enrolled in the Visual Arts Public School (Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych), where he studied until 1957 (Febrés, 1990: 43-44). The School had been founded in 1945 and, although it initially offered professional training of two years, from 1948 it began offering regular secondary education for five years where, apart from the general subjects, there were also artistic courses. As Puigserver explains: "School begins at the age of 7, and until 13 pupils receive primary education. From 13 to 18, secondary school comprises general and fine arts courses" (Bonet, 1963: 7).² Puigserver's school (currently known as Zespół Państwowych Szkół Plastycznych im. Wojciecha Gersona w Warszawie) holds in its archive the academic record with his grades, which can help us clarify the education he received there a little more. Apart from the science courses (mathematics, geography, physics, chemistry, biology) and humanities (history, history of culture, and art history) he studied Polish, Russian and French (the subject in which he always got the highest grade). The artistic courses included drawing, painting, sculpture, composition, typography and technical drawing. Apart from military training, there was also physical education, a subject which he usually did not attend, claiming, as we can see from the records, health problems. From this period at the school several paintings and drawings survive that are reproduced in the book by Graells and Bueso (1996: 92-95), alongside set design, costume and preparatory sketches, some of which are held at the Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE).³ During the fourth academic year, 1956-1957, he did an internship in set design at the Teatr Dramatyczny and contributed to Andrzej Sadowski's set design project for *The Diary of Anne Frank*, directed by Jan Świdorski and premiered at the Teatr Domu Wojska Polskiego on 8 March 1957 (Graells; Bueso, 1996: 96).

2. In this article, Puigserver uses the term "Escuela Superior de Bellas artes de Varsovia" to refer to the School. In other interviews, such as the one with Montserrat Roig on television (1978), he used a similar name ("Escola de Belles Arts"), which may cause some confusion, because it is not clear whether he is referring to the School, the Fine Arts Academy, or both at the same time.

3. The costume and set designs of *Balladyna* (1956), *Joan of Arc* and *A Midnight Summer's Dream* (the latter two also from 1956) are held (Fabià Puigserver collection Call number P 82). Also, with the same call name, under the title "Projecte d'escola", MAE holds studies of historical costumes, costume sketches and portraits. It is difficult to discern if they were made there, or later, in the Fine Arts Academy.



Entrance certificate for the Fine Arts Academy. © MAE. Institut del Teatre.



Sworn translation into French of the entrance certificate for the Fine Arts Academy. © MAE. Institut del Teatre.

Although his name does not appear in the play's programme, Puigserver recalled it as his first set design (Sagarra, 1993: 27; Bonet, 1963:7).⁴ In July that same year he completed his studies at the school and, without being clear about the theatre discipline he wanted to work in, he joined a theatre group as an actor. Finally, he decided to study set design and enrolled at the Fine Arts Academy in July 1958, for the speciality of painting. As he himself used to explain, he did it without an entrance exam and went directly into the second year (Febrés, 1990: 44); this is confirmed by a certificate in Polish from the Academy and its sworn translation into French held at MAE, although they do not specify if he sat for the exam. In contrast, according to the information held at the archive of the Fine Arts Academy in Warsaw, he entered the first year after having passed the exam.

Apart from this information, the archive holds other documents that he probably submitted as merits for being accepted in the Academy: the School grades for the academic year 1955-1956 (which records that he got an A in drawing, painting and French) and the catalogue of an exhibition of his paintings made between 1956 and 1958, organised by the Klub Przyjaciół Kultury Iberyjskiej (Association of Friends of Iberian Culture) at the headquarters of the Klub Międzynarodowej Prasy i Książki Warszawy in March 1958. The Academy has no more information, but MAE holds some costume sketch projects made during that academic year (*Summer at Nohan*, *Romeo and Juliet* and *Danton's Death*).⁵ Some of these works bear the pseudonym of Slèvia, which he would later use in Barcelona in his early years as a set designer, and that he chose because, as he used to say, for Poles "my surname was difficult" (Bonet, 1963: 7). It is likely that during this period he did set design projects for the Klub Przyjaciół Kultury Iberyjskiej and participated as an actor in *Los pobrecitos habladores* (Graells; Bueso, 1996: 96). Everything seems to indicate, however, that he was not able to finish training at the Fine Arts Academy, because he does not appear in the list of graduates from the centre (Włodarczyk, 2008: 20-30); which, moreover, is not surprising bearing in mind that the studies lasted for five years and that he returned to Barcelona with his parents in 1959 taking advantage of an amnesty (Febrés, 1990: 19).

In terms of the teaching staff at the School and the Academy, I have been unable to find specific documents from the period, but Puigserver mentioned as teachers, apart from Sadowski, the set designers Zenobiusz Strzelecki, who in 1963 published one of the most comprehensive studies on Polish set design, *Polska plastyka teatralna*, and Teresa Roszkowska (Bravo, 1996: 26).⁶

4. A set design sketch is held at MAE, which bears the signature "Slèvia" (Fabià Puigserver collection Call number P 82).

5. Held at MAE, Fabià Puigserver collection, Call number P 82, and reproduced in Graells; Bueso, 1996: 90, 97-99.

6. I have been unable to find out what Strzelecki's influence over Puigserver involved or if he really was his teacher at the School or at the Academy. We should take into account that apparently Strzelecki taught mainly in Łódź, in the higher schools of theatre and fine arts, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna (1948-1950) and Państwowa Wyższa Szkoła Plastyczna (1949-1951), and later, between 1954 and 1955, at the Warsaw Theatre Academy. Only from 1972 did he begin working at the Fine Arts Academy in Warsaw. I spoke to Strzelecki's wife, the set designer Krystyna Mazur, and she could not provide any information about Puigserver. In any case, this does not rule out them having some sort of relationship.



Fabià Puigserver performing at the Klub Przyjaciół Kultury Iberyjskiej. © MAE. Institut del Teatre. Unknown photographer.

The Tworkowski Family

Apart from the academic studies, the contact he established with the Warsaw *intelligentsia* was key to Puigserver's training as an artist and intellectual. As he himself notes, "I practically moved to live for a time in the house of the daughter of a very famous painter, in the city centre, connected to all the intellectuals in the country," and it was there where he became familiar with the works of Sartre and other French writers that were difficult to find in Barcelona at that time (Febrés, 1990: 44). The painter in question was Leokadia Bielska-Tworkowska (1901-1973), and he met her through his friendship at the School with her elder daughter Maria, "Isia". In some interviews from 1966, Puigserver calls Leokadia his teacher along with Strzelecki (Manzano, 1966; A. del C., 1966).

Before the war, Bielska-Tworkowska, who also worked in graphic design, had formed part of the Warsaw School (*Szkoła Warszawska*), a group of painters that had emerged in the 1930s within the Fine Arts Academy around Tadeusz Pruszkowski, highly influenced by French post-impressionism. Bielska-Tworkowska exhibited in Geneva, Amsterdam, Stockholm, London and Brussels, and was awarded several prizes and distinctions. She worked as a critic in magazines and newspapers from before and after the war. One of her most renowned works is the portrait of the writer Adam Ważyk, from 1932, on display at the National Museum of Poland (Serafińska, 1972: 39-40). Her ironic and somewhat impressionist style might have influenced the young Puigserver in the 1950s; at least, we can see some stylistic similarities in his pictorial works, particularly in some of the portraits reproduced in Graells; Bueso, 1996: 92.

Leokadia, alongside her daughters and her husband, Stefan Tworowski (1907-1995), architect and professor at the Fine Arts Academy, lived at the Market Square in the Old City of Warsaw, a very significant place for the citizens of the city, because all of the old district, which had been destroyed by the Nazis like most of the capital, was faithfully rebuilt during the early post-war years on the initiative of the people themselves. Specifically, the Tworowskis lived at number 1 (35) of the square, known as Kamienica Walbachowska (Gizińska), which dated from the late 15th century. After the war only the basement and the ground floor walls were left and it was rebuilt between 1951 and 1953. The young Puigserver, who came from a humble family and lived in a working class district, was greatly impressed by that house and by that family of artists and intellectuals who lived there, as Helena, the young daughter of the Tworowskis, confirmed.



Fabià Puigserver holding the weathervane on Tworowski's house. © MAE. Institut del Teatre. Unknown photographer.

I was able to talk to Helena Tworowska-Cegieła, painter and illustrator, in one of Puigserver's favourite cafés in the centre of Warsaw, the *Telime-na*. Like most of the people who knew him, Helena talked about him with a mixture of veneration and enthusiasm. Helena showed me some objects she had affectionately kept as a memento: photos, two books that he had given her for her birthday (one of Mickiewicz's poetry and another on Wyspiański's painting) and two portraits he did of her in 1956 and that, according to Helena, showed Puigserver's sensitivity and pictorial potential. Of the family photographs she talked about, she showed me two with Puigserver at Tworowski's house, which I reproduce in this article.

According to Helena, the School gave Puigserver his fundamental training, by providing a real grounding in art, with very passionate and demanding professors, who turned the courses into an experience that decisively marked



Puigserver at Bielska-Tworkowska's studio. Helena Tworkowska believes that her mother painted the portrait he is posing in front of, although the enlargement of the photograph seems to indicate that it is his. According to Helena, the painting of the young woman with a ponytail is her, also by Bielska-Tworkowska. © MAE. Institut del Teatre. Unknown photographer.

all those who completed them (Helena recalled one of Puigserver's fellow students, the filmmaker Antoni Krauze). This educational experience must also have marked him as a future teacher, because the accounts from students who studied set design with him at the Institut del Teatre remember him among other things precisely for his love for what he did and his demanding character (Bravo, 1996: 45, 48). At the School, according to Helena, there were often regular art outings (some paintings done by Puigserver in Kazimierz Dolny and Sandomierz in 1956, for instance, are held at MAE) and visits to museums. Among other questions, Helena considered that the influence of Maria Dołębina, a Polish language teacher, was decisive. Maria was enthusiastic and demanding and fostered love for theatre and organised theatre performances at the school. And Helena added that the literary training at the School was very important; she particularly noted the young Fabià's interest in the literature of Polish Romanticism, while venturing that perhaps he saw a parallelism between the identity values of this movement and those of pro-Catalan nationalism. In fact, in Puigserver's personal library, held at the Teatre Lliure, notable among the books in Polish are the volumes of the complete works of Adam Mickiewicz, the "Goethe" of the Polish literary tradition, who, in terms of theatre, proposed a type of dramaturgy and staging that influenced and determined 20th century Polish theatre and set design. Moreover, Helena recalled Fabià's passion for theatre because he tried not to miss anything on at the theatre in Warsaw. Helena believes that Puigserver had seen everything that was on show during those years, and mentioned that on one occasion he recommended a play that he had seen as many to five times.

To conclude this section on academic training, following the last reflection by Tworkowska-Cegięła, perhaps it is worth pointing out that, beyond what he learnt studying at the School and the Academy or seeing his mother cutting and sewing clothes (Roig, 1978), the frequent attendance at the Warsaw theatres of the time, with productions so different and advanced compared to those he would find in 1960s Barcelona, was, in fact, his first great theatre school, as Lluís Pasqual told me in an interview.

The Article on Grotowski

As mentioned, Puigserver arrived in Catalonia in 1959 and, according to Graells and Bueso's chronology, he did not return to Poland until 1966 (Graells; Bueso, 1996: 79). However, during those years, when he did military service, he worked in Barcelona-based set design workshops and for the Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) and the Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), he did not miss his ties with Poland, as I have been able to verify through different sources. As Núñez Yanowsky told me, he used to write letters to his Polish acquaintances which, as they would not have gone through Franco's censorship, he "sent through his sister Lola who lived in France." When Núñez and Puigserver met at the Barcelona port by a boat coming from Poland, in 1959, Puigserver not only went there to speak in Polish with the sailors (Febrés, 1990: 21) but also because "he wanted to try sending letters through that ship." It seems that he stayed in Poland between 1963 and 1964, as Núñez, Tworkowska-Cegięła and Joan-Lluís Marfany told me.⁷

A good example of his ties with Poland is the article on Grotowski that he published in October 1962. The article, entitled "Un teatre laboratori a Opole (Polònia)" and published in *Serra d'Or* (Puigserver, 1962: 47-48), was the first news in Spain about the Polish director (Yaycio, 1995: 20; Kacprak, 2000: 88; Aszyk, 2009a: 120; 2009b: 124). It appeared in a new section of the magazine, "Els escenaris de fora", which only survived two more issues, until April 1963.⁸

7. It is likely that the stay coincided with the hiatus in his professional activity in 1964, pointed out in the chronology (Graells; Bueso, 1996: 80).

8. On the theatre section and its operation, Joan-Lluís Marfany, who was its secretary, told me: "*Serra d'Or* was a work of craftsmanship. There was an editorial board, with editors of the diverse sections (economics, literature, town planning, cinema, etc.). The editor of the theatre section was Jordi Carbonell, I guess because, at first, there was no other clear candidate. It was necessary, however, to fill the pages of the magazine somehow. What Carbonell did then was to bring together at his home, in the evening after having dinner, with relative regularity — once a month or maybe every fifteen days, I don't remember anymore — a group of people more or less related to theatre. [...] In these meetings, apart from chatting, we decided what we would talk about in the following issue or, rather, we tried to find things to fill the two or three pages that could be assigned to us. If in some theatre there was something in Catalan, someone offered to do the review. The same if something had been published: Carbonell mentioned it and asked if someone wanted to take charge of it. If there were no performances or books to review, we had to think of something else, and then everything depended on the pure chance of someone having an idea. This was how, without doubt, Fabià's article was published, who, indeed, some years before had arrived from Poland and, in fact, still professionally called himself Fabià Slèvia. The group was very fluid. Only Carbonell, Maria Aurèlia Capmany and I attended regularly. [...] And Maria Aurèlia tried to introduce young people from the EADAG: one day she brought Montanyès, who I think never returned, another day Adrià Gual, who was a schoolmate and friend of mine and who came a little less regularly, later Pepe Ruiz Lifante. This is how on one occasion she brought Fabià, an occasion that I think was not repeated. I don't have any specific memory, but given the characteristics of these meetings, probably what happened is that we asked, as usual, what we have for the next issue, it turned out that there was not much, or Fabià said that he could write this article, or, more likely, Maria Aurèlia said that Fabià could do something on theatre in Poland and Fabià agreed and, as he was a serious man, he did it."

Puigserver's article arrived very early if we take into account that Grotowski really became popular in Europe from 1963 thanks to the articles in French by Raymonde Temkine (Osiński, 1980: 105, 110). Before this date some brief reports had appeared in Hungary, Romania, Switzerland, Finland, Denmark and Norway (Osiński, 1997: 96-97), including the *Serra d'Or* piece. All of them, including Puigserver's, were the result of the efforts and "evangelising campaign" of Eugenio Barba.

Jerzy Grotowski and Ludwig Flaszen's Theatre of the 13 Rows was founded in September 1959. In 1962 Eugenio Barba, who was in Poland on a scholarship, discovered Grotowskian theatre and became its main promoter, both abroad and among the Warsaw intellectuals (such as the aforementioned Strzelecki and Mazur), who had barely known it before (Barba, 2000: 71-72). Given that the authorities of Opole were against the group continuing, Barba and Grotowski had planned a strategy to ensure its survival:

With my Italian passport I was able to enter and leave Poland whenever I liked. I took advantage of this to make trips abroad, all very short. They had the dual objective of disseminating the New Testament of the Theatre and giving the impression to the critics and the hostile Polish authorities that Grotowski was known. In my room or in the station restaurant, Grotowski and I planned the itinerary. It involved placing my articles about the Teatr 13 Rzędów in magazines and newspapers, visiting political parties, theatre figures, artistic environments and promoting the theatre of Opole, leaving materials, articles, photos, drawings. This is how I started to write. I did so in French because it was an international language, easier to understand than mine, Italian (Barba, 2000: 72).

So the first articles that appeared in the European press were by Barba, sometimes under his own name or pseudonyms. Most were extracts from a thirty-page book, *Expériences du théâtre-laboratoire 13 Rzędów* (1962), printed thanks to the intercession of one of the censors of Opole, who admired Grotowski's theatre (Barba, 2000: 70).⁹ In the case of the article in *Serra d'Or*, Puigserver also started from the same book: he made a selection of it and translated fragments (Garcia, 2012: 179). The information chosen referred to the laboratory nature of the group, which sought, first, to break the separation between actors and audience, transforming the whole room into a stage and making the actor interact directly with the audience, turning the show into psychomagic between actor and audience, in a kind of secular ritual. Secondly, he referred to the physical and vocal work of the actors, their training to achieve mastery of the body, and the free use of the dramatic text, which was not used to create characters but to explore their sound possibilities. In contrast, there was no mention of specific shows of the group or Polish playwrights such as Witkacy or Mickiewicz, cited by Barba in his article, probably because they would have been too remote for the Catalan

9. Although I have not been able to read all of these articles, I think that most are based on the aforementioned work. The fragments of the texts included in a later publication by Barba that I had access to make me think so: Barba, 1964: 16-48.

reader. Puigserver also did not cite other issues that were largely dealt with in Barba's text, such as the relationship of theatre with archetypes and the subconscious and the link of the ritual with mystery and religious theatre. However, he also avoided including one of the central questions of the aesthetics of Grotowski's poor theatre: the renunciation of decor, music and light effects, with which he probably felt no affinity. It can be said, then, that Puigserver read Barba's text and selected fragments from his perspective as a set designer. That is also why, of all the graphic and photographic material in the article, he chose one of the drawings by Jerzy Gurawski for the set design for *Kordian*, which probably seemed interesting to him because of the spatial concept: the audience was distributed throughout the room around structures in the form of bunks, where the actors performed (Barba, 1962: 18). As Antoni Bueso says, with the *Serra d'Or* article, we can see how far Puigserver "focused the staging on establishing a proper relationship between actor and spectator, between stage and public" (Bueso, 1996: 51).

I have not discovered how the book about Grotowski came to Puigserver. Maybe through correspondence or from someone who brought it from Poland through France. But the important thing is to verify that Puigserver was familiar with Barba's strategy (to publish on Grotowski abroad and make this known in Poland so that the authorities did not close the theatre) because, after a few months after the article appeared in *Serra d'Or*, they had already learned about its publication in Opole. The programme of *Doctor Faustus*, a play premiered by Grotowski in May 1963, includes a fragment in French written by Puigserver. It is logical to think, then, that it was he who sent to Poland a copy of his article because he had fully understood what role it had to play in the Grotowski group's survival strategy. Eugenio Barba told me about it: "I remember the article by Puigserver very well, but I don't remember how I received it and how he learned about Grotowski. Until 1975, when Franco died, I didn't travel to Spain and afterwards I didn't have the opportunity to meet him."

In any case, I think that this episode shows that Puigserver, after his return, had some contact with Poland and its culture. But I cannot confirm a hypothetical direct relationship with Grotowski and his theatre in those years. It seems that Puigserver met him personally a little later, as Francesc Nel·lo told me. In the late 1960s Puigserver, Carlota Soldevila and Nel·lo went to Aix-en-Provence to see the performance of *Akropolis*. When they arrived, the auditorium was full and there was no more room; but thanks to Puigserver's conversation in Polish with Grotowski, they were able to attend the show with no problems.

The Barcelona Fair

From 1966 Puigserver would often travel to Poland and carry out numerous projects thanks to his friendship with Xymena Zaniewska-Chwedczuk. As explained by this set designer, she met him at the Barcelona Fair in the early 1960s and managed the visa for Puigserver to visit her country (Sagarra 1993: 27; Zaniewska 1997: 30). At the Exhibition Fair, since Puigserver had

come out of exile, every June he worked as a Polish interpreter. It was a job that provided a stopgap for a few years as he became involved in the Barcelona theatre world. Despite being known, there is little information about this facet. On the one hand, because it was a secondary professional activity and, on the other, due to the usual difficulty of providing proof of the activity of any interpreter.¹⁰ In our case, the proof available was a photograph of Puigserver working as interpreter at the fair, held at MAE and published in the monograph by Guillem-Jordi Graells and Antoni Bueso (Graells; Bueso, 1996: 80), and Zaniewska's account. However, in the Fira de Barcelona archive there are documents that, together with Manolo Núñez's account, allow us to expand the existing information on this issue.

After the Second World War there was a breakdown in diplomatic and economic relations between Spain and Poland.¹¹ On the one hand, Spain was one of the few countries that did not recognise the new government of



Puigserver acting as interpreter at the Fira de Barcelona. © MAE. Institut del Teatre. Photographer unknown.

Communist Poland and continued to host the diplomatic representation of the Polish Government in exile (Eiroa, 2001: 121-125; Podolska, n.d.). On the other, in April 1946 Poland, instigated by the USSR, denounced the Franco regime before the UN Security Council as a threat to world peace. The

10. The history of interpretation, despite the importance it has had over time, is the story of invisibility. This invisibility is the result of the particularities of interpreting itself: the volatility of oral support, the dispersion of primary sources and the subjectivity and veracity of some sources (Cronin, 2002: 47-49; Bowen, 1995: 247; Alonso, 2008: 430-434). For this reason, the historiography that attempts to reconstruct the activity of a given interpreter must work with very different sources (personal and autobiographical texts, sound files, proceedings of international meetings, articles, archival documents, etc.) that, often, only illuminate the object of study indirectly (Bowen, 1995: 247; Alonso, 2008: 436).

11. On the diplomatic relations between Poland and Spain during the Spanish Civil War and the Second World War, see Eiroa 2001: 21-22, 45-48.

denunciation started the process of diplomatic sanctions that the UN embarked on against Spain and that led the country to diplomatic ostracism and economic isolation (Eiroa, 2001: 70-71; Cavalieri, 2014: 35).

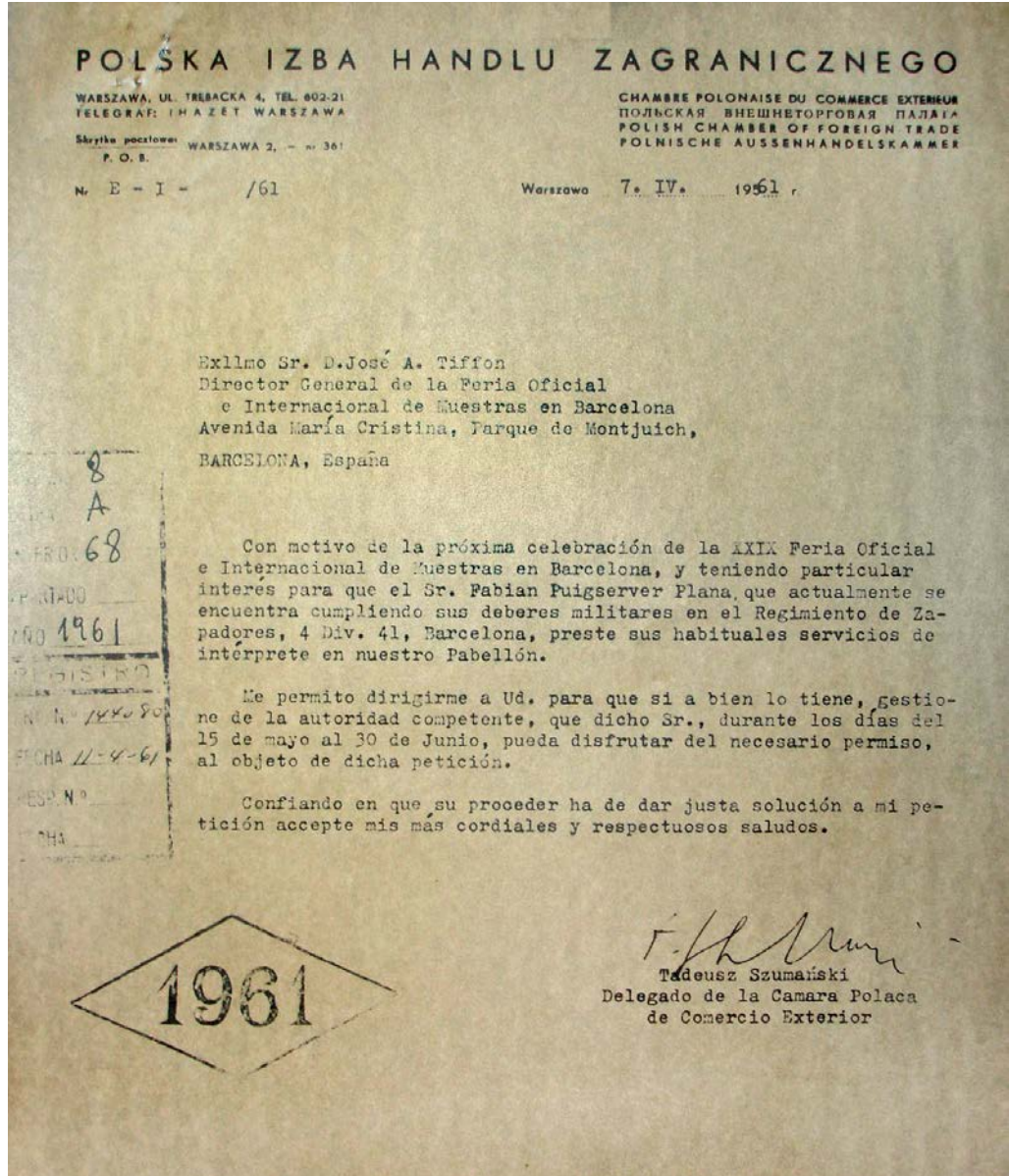
The economic relations between the two countries were resumed after 1954, although the first contacts had already begun in 1948 (Eiroa, 2001: 126; Miró, 2007: 85). In spite of all the reluctance, Spain was interested in establishing these trade relations for three reasons: 1) to pressure the western powers, demonstrating that, in order to come out of isolation, it was able to ally economically with the countries behind the Iron Curtain; 2) due to the serious economic situation, which did not allow it to disregard the good conditions that some of these countries offered for certain products; 3) from 1957, due to the problems that could arise from the creation of the EEC (Miró, 2007: 83-84).

In autumn 1957, the Polish Central Bank and the Instituto Español de Moneda Extranjera (IEME) signed in Paris a Payment Covenant that allowed the regulation of payments derived from trade between the two countries. Thanks to this agreement, Spain began importing from Poland coal, steel and chemical products, machinery and industrial material, and in the mid-1960s, meat and cement; and exporting citrus fruits and iron, among other products (Miró, 2007: 92-93, 105-108), in addition to allowing Spanish and Polish ships to call at the ports of both countries (Anonymous, 1957c: 38). That same year, Poland began to participate in the Fira de Mostres. The *Diario de la Feria* of that time announced the innovation by saying that “the economic ends of humanity surpass other circumstances, because it is impossible to close off the essential trading channels from human needs” (Anonymous, 1957a: 11).

Poland, with seven exhibitors, organised by the Polish Chamber of Foreign Trade, presented at the Fair thirteen companies of animal and chemical products, leather, rubber, textiles, mining machinery, electronic and scientific devices, agricultural machinery and products, compensation, reciprocity and re-export transactions in worker cooperatives, and export and commercial import operations (Anonymous 1957b: 15; Anonymous 1957a: 11). In 1958, Czechoslovakia and Hungary also participated in addition to Poland.

There is no document indicating which year Puigserver started work, since the fair archive basically keeps copies of the *Diario de la Feria*, lists with the names of the members of the foreign delegations and some letters with technical information. Even so, Puigserver's name appears documented in 1961, when the set designer was doing military service. The delegate of the Polish Chamber of Foreign Trade, Tadeusz Szumański, wrote in March of that year a letter to the General Manager of the Fair, José A. Tiffon, to request that Puigserver, who at that time was in the 4th Regiment of Sappers, could provide “his usual services as interpreter” in the Polish Pavilion, and for that reason he asked that he be given a permit from 15 May to 30 June. Tiffon wrote a few letters about the matter to the Field Marshall of Catalonia, Lieutenant General Pablo Martín Alonso, and in one of them, on 25 May, a few days before the start of the Fair, he asked that the issue be urgently

resolved, since “none of the members of the Polish Delegation can understand the Spanish staff who have to set up their stand, as they do not speak the language.” Finally, on May 29 Martín granted permission to Puigserver from 1 to 20 June.



Szumański's letter requesting a permit for Fabià Puigserver. Fira de Barcelona archive.

Puigserver no longer appears in any other document of the Fair, except on a 1962 list of the members of the Polish delegation as an interpreter. However, these lists of delegations, usually sent by the Polish Chamber of Commerce to apply for visas, allow us to determine the year in which Xymena Zaniewska arrived in Barcelona for the first time: 1966. Zaniewska appears as the pavilion designer.¹² In that year, in which a whole day was devoted to

12. However, it should be borne in mind that the list of the members of the 1964 Polish delegation has not survived.

the country, the Polish stand's surface area multiplied by five compared to the previous years (1,100 m² covered and 500 m² in the open air) and all kinds of informative and cultural activities were provided for the public (Anonymous, 1966a: 4; Anonymous, 1966b: 18).

POLSKA IZBA HANDLU ZAGRANICZNEGO
 POLISH CHAMBER OF FOREIGN TRADE • ПОЛЬСКАЯ ВНЕШНЕТОРГОВАЯ ПАЛАТА
 CHAMBRE POLONAISE DU COMMERCE EXTERIEUR • POLNISCHE AUSSENHANDELSKAMMER
 CAMARA POLACA DE COMERCIO EXTERIOR

WARSAWA 1, SKRYTKA NR 361

José A. Tiffon, Esq.
 General Manager
 International Fair
 in Barcelona

B A R C E L O N A
 Avenida Maria Cristina

Warszawa, 18.III.1966
 Trebacka 4

Dear Mr. Tiffon:

Herewith we request you to help us by obtaining visas to come and stay in Spain for the first group of our representatives who will attend the next Fair in Barcelona:

- 1/ Manager of our Pavilion
 Mr. Zdzisław Geppert
 born in Lwów on January 13th, 1928
 Passport No FA0009079
 Validity of visa: May 5th-June 30th, 1966
- 2/ Designer of our Pavilion
 Mrs. Xymena Zaniewska
 born in Poznań on June 4th, 1927
 Validity of visa: May 10th-June 5th, 1966

Commercial delegates

- 3/ Mrs. Lucyna Górewicz
 born at Ujazd on December 1st, 1923
 Passport No FA0002702
 Validity of visa: May 15th-July 15th, 1966
- 4/ Mr. Jerzy Rutowicz
 born at Wieluń on January 19th, 1926
 Passport No FA0014175
 Validity of visa: May 15th-July 15th, 1966
- 5/ Mrs. Alina Zielińska
 born in Łódź on February 20th, 1921
 Passport No FA0014691
 Validity of visa: May 15th-June 30th, 1966

./.

966

TELEFONO: 81 631. POLCHAMBER WA

TELEGR.: POLCHAMBER WARSAWA, Tel.: 26-02-21

CARPETA 62

LETRA _____

INTERIOR _____

APARTADO _____

AÑO 1966

REGISTRO

N.º 129498

FECHA 21.3.66

RESP. Nº _____

FFCHA _____

List of Polish delegates at the Fira de Barcelona in 1966. They include Xymena Zaniewska. Fira de Barcelona archive.



Polish stand at the Fair in 1966. Fira de Barcelona archive.

Apart from the archive documentation, Núñez Yanowsky's account reveals something about Puigserver's activity at the Fair:

Every June, if I'm not mistaken, Barcelona hosted the exhibition fair in Montjuïc. In 62 I went to see Fabià in the fair, he introduced Poles to me, mainly people from industry and trade. I know that Fabià was serious in his professional relations with these people. At that time in Barcelona there was a Polish consulate that had nothing to do with socialist Poland, it was a consulate of the Polish government in exile. A lady of the Polish nobility was the consul general.¹³ She loved Fabià a lot, sometimes she invited us to take tea at the consulate. They spoke a lot in Polish, it was important for him to keep his academic language alive. The representatives of Polish industry and trade that Fabià knew in the framework of his work at the fair ended up drinking tea at the Polish consulate in exile. Fabià was not only an interpreter but also an important public relations officer between the two Polands. Since the Polish representation was the only official "socialist" presence at the Fira de Barcelona under Franco, the annual Polish stand soon became a meeting place for left-wing Catalan friends who came to see Fabià, but they actually came to talk to the Poles to get news and information about the socialist world on the other side of the Iron Curtain.

13. Núñez refers to Wanda Morbitzer Tozer (Febrés, 1990: 21). On her work at the Honorary Polish Consulate in Barcelona before and after the Second World War, and especially on the affair of the Polish refugee children in Spain, see Calvet, 2009; Morbitzer, 2009 and Podolska, n.d.

From 1966

A few months after meeting Zaniewska at the Fair, and thanks to her intervention, Puigserver was in Poland and did set designs for the television shows: *Antygone*, *Nauczyciela tanca* and *Żołnierz królowej Madagaskaru* (Graells; Bueso, 1996: 132-133, 135).

From then on it can be said that a new, very prolific, period began in Puigserver's relations with Poland. It is not the objective of this article to discuss this, since it would deserve a thorough and detailed analysis, but I find it interesting to briefly point out just a few facts that allow us to gauge the importance of the new period.

On the one hand, from 1966 to the end of his life, Puigserver often travelled to his adoptive country and maintained a fluid relationship with its theatre, so that we can talk of a clear interaction and exchange between Polish and Puigserver's set design. A small but illustrative example was given by Guillem-Jordi Graells in a lecture about Puigserver in the framework of the exhibition *Pawel Roubal. El gest que perdura*, held on 22 March 2010. Graells explained that the idea of the famous grass meadow in *Leonci i Lena* (1977) was later used by Xymena Zaniewska in one of her sets in Warsaw.

On the other, it must be remembered that Puigserver, from 1966, also intensified his role as a link between Polish and Catalan culture. He was responsible for the arrival at the Institut del Teatre of Polish mime and dance professors (Vilà, 2009-2010; Graells, 1990: 144-145; Ciurans, 2009: 13-14) and also, thanks to his mediation, Catalan artists such as Lluís Llach, Maria del Mar Bonet, Manuel Esteban and Lluís Pasqual visited Poland in the 1970s; even the Polish and Spanish television networks established contacts to create a cooperation agreement (Sagarra, 1993: 27). He also had links with events on Polish culture. For example, MAE holds a photo with Puigserver attending the opening of an exhibition on Polish poster art held in 1973.¹⁴

By way of conclusion

As has been seen from the information provided, Puigserver's relationship with Polish culture and theatre was close both during his family exile and after his return to Barcelona. At the Fine Arts School he received his main academic training and began to make his first approaches to painting and set and costume design. He did not finish training at the Academy of Fine Arts but the knowledge he had acquired as a Polish theatre goer gave him a much better grasp than he could have in Barcelona. In addition, the relationship with the painter Bielska-Tworkowska opened the world of Polish intellectuality to him and completed his pictorial and personal training. When he returned to Barcelona, despite the difficulties, he was able to maintain his link with Poland, as his article on Grotowski shows. We can say that from 1966, although I have not examined it in this article, everything seems to indicate (both the bibliography on Puigserver and MAE's materials) that a

14. Call number F 545-22.

firm interactive relationship was strengthened between Puigserver and Polish set design. He worked for television, collaborated with Zaniewska and other Polish set designers, brought Polish professors to the IT and helped disseminate Polish culture in Catalonia. It is not surprising, then, that after his death, Xymena Zaniewska, in a fragment of an interview not included in the television programme *Noms*, when explaining Puigserver's art, she concluded by saying that "he contributed something incredible to European culture, — how can I put it? — of the Polish spirit... Somehow, based on a kind of Polish thinking, he showed the world what was incredible about his Catalan and Spanish culture. As if, by talking in Polish, he could explain his country" (Farré-Escofet; Garcia, 2006).



Bibliography

- ABELLÁN, Joan. "Fabián Puigserver. Escenógrafo. 1961-1983. Los años decisivos". In: GRAELLS, Guillem-Jordi; Hormigón, Juan Antonio, 1993, pp. 195-225.
- A. DEL C. "Fabián Puigserver presenta su exposición de escenografía y figurines". *El Noticiero Universal* (25 February 1966).
- ALONSO, Icíar. "Historia, historiografía e interpretación. Propuestas para una historia de la mediación lingüística oral". In: PEGENAUTE, L.; DECESARIS, J.; TRICÀS, M.; BERNAL, E. (eds.). *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI. Barcelona 22-24 de marzo de 2007*. Barcelona: PPU. Vol. 2, 2008, pp. 429-440.
- ANONYMOUS. "Dos participaciones nuevas: México y Polonia". *Diario de la Feria* (2 June 1957a), p. 11.
- ANONYMOUS. "Polonia". *Diario de la Feria* (11 June 1957b), p. 15.
- ANONYMOUS. "El acuerdo de pagos entre España y Polonia". *ABC* (11 September 1957c), p. 36.
- ANONYMOUS. "Primera Jornada dedicada en la Feria a Polonia". *Diario de la Feria* (5 June 1966a), pp. 4-5.
- ANONYMOUS. "Polonia, en la XXIV Feria de Barcelona del año 1966". *Diario de la Feria* (4 June 1966b), p. 18.
- ASZYK, Urszula. "O recepcji „teatru ubogiego” w Hiszpanii". *Didaskalia*, No. 94, 2009a, pp. 120-123.
- "Sobre la recepción del 'teatro pobre' en España". *ADE teatro*, No. 128, 2009b, pp. 124-130.
- BARBA, Eugenio. *Expériences du théâtre-laboratoire 13 Rzędów*. Opole, 1962.
- *Le théâtre-laboratoire "13 Rzędów" d'Opole ou Le théâtre comme auto-pénétration collective. Matériaux bibliographiques annexes au mémoire "le théâtre psychodynamique"*. Opole, 1964.
- *La tierra de cenizas y diamantes*. Translation from Italian by Lluís Masgrau. Original edition: *La terra di cenere e diamanti* (1998). Buenos Aires: Octaedro, 2000.

- BENET I JORNET, Josep M. "Fabià Puigserver, l'ofici d'escenògraf". *Serra d'Or* (August 1971), pp. 52-53.
- BONET, Jesús. "El actual decorador de teatro debe estar más cerca de la arquitectura que de la pintura". *Solidaridad Nacional* (15 May 1963), p. 7.
- BOWEN, Margareta. "Interpreters and the Making of History". In: DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith (eds.). *Translators through History*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2009, pp. 245-273.
- BRAVO, Isidre. "Fabià Puigserver, escenògraf: alumne, agitador, artista i mestre". In: GRAELLS, Guillem-Jordi; BUESO, Antoni, 1996, pp. 25-49.
- BUESO, Antoni. "Espais per al teatre: la recerca d'un model de relació entre espectacle i públic". In: GRAELLS, Guillem-Jordi; BUESO, Antoni, 1996, pp. 51-67.
- CALVET, Josep. "Història del Consolat Honorari de Polònia a Barcelona (1939-1944). La tasca en favor dels refugiats de la Segona Guerra Mundial". In: PERNAL, Marek (ed.). *Polonesos a Barcelona. Un munt d'històries. L'acolliment de la ciutat als nens robats pels nazis (1946-1956)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: Consolat General de la República de Polònia a Barcelona, 2009, pp. 48-64.
- CAVALIERI, Elena. *España y el FMI: la integración de la economía española en el sistema monetario internacional, 1943-1959*. Madrid: Banco de España, 2014.
- CRONIN, Michael. "The Empire Talks Back: Orality, Heteronomy, and the Cultural Turn in Interpretation Studies". In: TYMOCZKO, Maria; GENTZLER, Edwin (eds.). *Translation and Power*. Amherst and Boston: University of Massachusetts, 2002, pp. 45-62.
- EIROA, Matilde. *Las relaciones de Franco con Europa Centro-Oriental (1939-1955)*. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.
- FARRÉ-ESCOFET, Gerard; GARCIA, Uri. "Fabià Puigserver, ànima de teatre". *Noms*. TV3, 2006. <<http://www.tv3.cat/noms/puigserver/talls.htm#5>> [Last accessed: 10 October 2010].
- FEBRÉS, Xavier. *Fabià Puigserver. Manolo Núñez Yanowsky*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona 1990 (Diàlegs a Barcelona; 38).
- GABANCHO, Patrícia. *La creació del món. Catorze directors catalans expliquen el seu teatre*. Barcelona: Diputació de Barcelona: Institut del Teatre, 1988.
- GARCIA, Ivan. "Pierwszy artykuł o Grotowskim opublikowany w Hiszpanii". In: ASZYK, Urszula; OLKUSZ, Piotr (eds.). *Tak blisko i tak daleko. Hiszpańskojęzyczny teatr i drammat ostatnich stu lat*. Krakow: Księgarnia Akademicka, 2012, pp. 177-190.
- GRAELLS, Guillem-Jordi. *L'Institut del Teatre (1913-1988). Història gràfica*. Barcelona: Institut del Teatre, 1990.
- "Una personalitat completa i un activista constant". *Catàleg de l'exposició: Fabià Puigserver. Teatre en llibertat*. MAE, IT. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2012, p. 21.
- GRAELLS, Guillem-Jordi; HORMIGÓN, Juan Antonio (eds.). *Fabià Puigserver: Hombre de teatro*. Madrid: ADE, 1993.
- GRAELLS, Guillem-Jordi; BUESO, Antoni. *Fabià Puigserver*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1996.
- MANZANO, Rafael. "Fabián Puigserver, escenógrafo, estudió la carrera en Varsovia". *Solidaridad Nacional* (9 March 1966), p. 9.
- MIRÓ, Lourdes; FERRERO, María Dolores. "Motivaciones y dificultades en la evolución de las relaciones económico-comerciales hispano-polacas (1950-1970)". *Ayer*, 67 (3), 2007, pp. 81-118.

- MORBITZER, Wanda. "La meva primera i última missió consular a Barcelona". In: PERNAL, Marek (ed.). *Polonesos a Barcelona. Un munt d'històries. L'acolliment de la ciutat als nens robats pel nazis (1946-1956)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: Consolat General de la República de Polònia a Barcelona, 2009, pp. 74-85.
- OSIŃSKI, Zbigniew. *Grotowski i jego Laboratorium*. Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.
- *Teatr "13 Rzędów" i Teatr laboratorium „13 Rzędów”. Opole 1959-1964. Kronika - bibliografia*. Opole, 1997.
- PODOLSKA, Hanna. *Polònia i Catalunya. Les relacions diplomàtiques durant els anys 1918-1969*. (n.d.). <<https://bit.ly/2klVJFL>> [Last accessed: 2 January 2015].
- PUIGSERVER, Fabià. "Un teatre laboratori a Opole (Polònia)". *Serra d'Or* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat), num. 10 (1962), pp. 47- 48.
- ROIG, Montserrat. *Personatges. Fabià Puigserver*. TVE Catalunya, 1978. <<https://bit.ly/2kLBZkU>> [Last accessed: 12 September 2018].
- "Fabià Puigserver: poeta de la escenografia. Entrevista". In: GRAELLS, Guillem-Jordi; HORMIGÓN, Juan Antonio (eds.). *Fabià Puigserver: Hombre de teatro*. Madrid: ADE, 1993.
- SAGARRA, Josep M. "L'herència polonesa de Fabià Puigserver". In: *Butlletí. Associació d'espectadors del Teatre Lliure*, 13, 1993, pp. 26-28.
- SALVAT, Ricard. "Acerca del libro *Fabià Puigserver: Hombre de teatro*, publicado por la Asociación de Directores de Escena de España". Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1994, pp. 98-102 (*ADE*; 34).
- SAWICKA, Anna. "Fabià Puigserver: de Varsovia a Barcelona". In: ZIARKOWSKA, Justyna; LOSADA PALENZUELA, José Luis (eds.). *Estudios Hispánicos. Hispano-Polonica. Homenaje a Piotr Sawicki*. Breslau: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2007, pp. 157-163.
- SERAFIŃSKA, Maria. *Słownik artystów plastyków; artyści plastycy okręgu Warszawskiego ZPAP, 1945-1970*. Warsaw: Okręg Warszawski ZPAP, 1972.
- VILÀ, Jordi (coord.). *Pawel Rouba. El gest que perdura*. DVD catalogue. Reus: COS-CAER; Institut del Teatre; JUANDESAFINADO produccions, 2009-2010.
- WŁODARCZYK, Wojciech. *Miejsce malarstwa. Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1948-2008*. Warsaw: Akademia Sztuk Pięknych, 2008.
- YAYCIOĞLU, Mukadder. *El teatro polaco en España (Desde los años sesenta hasta nuestros días)*, doctoral thesis supervised by Andrés Amorós, Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- ZANIEWSKA, Xymena. "Carta des de Polònia". In: *Butlletí. Associació d'espectadors del Teatre Lliure*, No. 21, 1997, p. 30.

The Ignorance of Participation as an Act of Poetic Resistance: Introduction to the Manifest of the Company FFF: The Friendly Face of Fascism

On Roger Bernat's and Roberto Fratini's manifest *FFF: The Friendly Face of Fascism. For an Aesthetics of Devices*, which you will find, revised and updated by the authors with respect to previous versions, in the "Documents" section [<direct link>](#)

Carmen PEDULLÀ

ORCID: 0000-0002-9919-5324. Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Italy
carmen.pedulla@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Carmen Pedullà holds a PhD in Visual, Performative and Media Arts. She obtained her PhD at the Università di Bologna in March 2019 with the thesis "Languages and paradigms of participation in Europe. With three focuses on Teatro de los Sentidos, Roger Bernat_FFF and Rimini Protokoll". She is currently continuing her research work on European participatory theatre.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The following introduction seeks to provide some of the main characteristics of the scenic poetics set out in the manifest *FFF: The Friendly Face of Fascism. For an Aesthetics of Devices* that Roger Bernat and Roberto Fratini present in the journal *Estudis Escènics*.

Although the participation and involvement of the spectator are the main features of the poetics of the company, the authors emphasise in the manifest certain opposition to and betrayal of participation based on the emancipation and festive illusion of the audience (in opposition to what happened in 1960s and 1970s theatre). The participatory devices conceived by the company create systems in which the spectators-dependants can fulfil or distort the instructions conveyed by the dramaturgical design while being able to develop critical thought faced with their role and fictional stance. In this way, there is an *ignorance of participation*, which is the company's stylistic hallmark.

The manifest, in this respect, very clearly sets out its idea of participation, based on a mobilisation of the audience far removed from the principles of disinhibition. Fratini and Bernat stress the importance of inhibition faced with disinhibition to understand participation as pure aesthetic data, a format that enables the social and political role of the spectators to be re-imagined.

Keywords: participation, audience, spectator, emancipation, device, system, inhibition, disinhibition, ignorance, political theatre

Camen PEDULLÀ

The Ignorance of Participation as an Act of Poetic Resistance: Introduction to the Manifest of the Company FFF: The Friendly Face of Fascism

On Roger Bernat's and Roberto Fratini's manifest *FFF: The Friendly Face of Fascism. For an Aesthetics of Devices*, which you will find, revised and updated by the authors with respect to previous versions, in the "Documents" section [<direct link>](#)

*In a world where participation is a fact, yet almost never real,
theatre should tackle the not at all easy task of deploying
a participation that manages to become real
without being necessarily a fact (or precisely because it almost never is it).*

Bernat, Fratini, 2016: 97.

Before the manifest that Roger Bernat and Roberto Fratini present in the "Documents" section of this journal was produced, we became familiar with the poetics of the Catalan director through some of the programmatic writings that clarified his poetic orientation — mainly *Per deixar de fer teatre d'una vegada per totes* (Bernat, 2002), *Las reglas de este juego* (Bernat, 2008) and *Instrucciones de Uso* (Bernat, 2010) — and laid the foundations of an extensive reflection on theatre mechanisms. The path taken in the writings indicated a radical transformation in the conception of the theatre event: in his first artistic phase Bernat conceived a theatre defined by critics and scholars as one of "irritation" (Massip, 2013: 235, 248-249) until reaching an independent theatre that was "anti-conventional" and "anti-representative" (Serrat, 2012: 307), "essayist" and "undisciplined" (Sánchez, 2005: 311-313). Since 2008 Bernat has begun to devote himself to a theatre of solitary spectators or solitary actors — understood as *social animals* — given that the Catalan director focused on its relationship with the audience and even more on the poetic breakdown of the role of the spectator, hidden in the "dark mass" of the audience (Bernat, Duarte, 2009: 9). The pieces were intended to be games whose rules and instructions made up the fabric of the development of the theatre event: the "plot of stage directions" and "the dramatic text" formed "a set of rules of the game" (Bernat, 2008: p. 3), and the spectators were its sole protagonists. It is then when FFF: The Friendly Face of Fascism, which Bernat currently directs, was founded.

With the manifest *FFF: The Friendly Face of Fascism. For an Aesthetics of Devices* the same principles, which at the turning point of the 2008 poetics still seemed acerbic and yet to be defined, reach a clear expression. Perhaps

because, after eleven years of artistic activity in the framework of participation, the director's stance has become clearer in terms of the economy of relationships, engendered by the interactive protocols; perhaps by the meeting, on Bernat's anti-conventional and radical path, with Roberto Fratini,¹ a subtle soul in unveiling the elements for a criticism of participation as a "paradigm of our use of reality";² and perhaps because each production, from *Domini Públic* (2008) to the latest, *Flam* (2019), has increasingly helped clarify the meaning and malice of the acronym FFF: The Friendly Face of Fascism. Trying to uncover the meaning of FFF involves not only giving the right space of meaning to the acronym but also approaching the multiform sides that shed light on the company's poetics, and clarifying, at the same time, its position in the expanded framework of participation as a socio-cultural phenomenon, in a society and artistic community in which the individual's *auto-design* — as Boris Groys emphasises (Groys, 2010: 17) — imposes an increasingly stronger and uninhibited coming together of artists and audience.

The acronym FFF, apart from being, as the manifest itself stresses, the occasional name of the company formed by Roger Bernat, Roberto Fratini, Txalo Toloza, Cristóbal Saavedra, Ana Rovira, Marie-Klara González and Helena Febrés, encapsulates the symbolic framework of all the conceptual, aesthetic, philosophical and political principles that move in the ins and outs of the current version of the society of the spectacle. FFF alludes, in other words, to a skilful system of *theatrical and social conspiracy*.

FFF assumes and shares the need (or the *diktat*) of the audience mobilisation, formulating it maliciously according to its own orientation. Its way of interpreting it is unique, given that the company "does not produce shows but rather designs devices." In fact, all the FFF poetics is based on the philosophical concept of *device*, according to Michel Foucault's theory, taken up by Giorgio Agamben: the device is both the system and the design that will shape the scenic events, in which the spectators are the sole protagonists called to confront the difficulty and responsibility of the *fair choice*. In this sense, the device constitutes the plot and "open" dramaturgy of the productions, organising options of actions that the spectators can fulfil, or distort, through some resources, almost always technological, aimed at ensuring the framework of interaction.

Then, as the manifest itself emphasises, the substantial distinction between device understood as *system* and device understood as *technological instrument* becomes clear. FFF assumes both meanings, subsuming them under the general meaning of a gesture of programming: FFF generates *architectures of the possible experience* or *architectures of the possibility of experience* in which the spectator is the main performer, and the distinction between "digital space" and "physical space" loses importance to create a "blended space" (Benyon, 2014: 79).

1. Roberto Fratini has formed part of the company FFF since 2012, when he was the dramaturge of *Pendiente de voto*.

2. It is a definition that Roberto Fratini made public on the occasion of the roundtable *Forme della Partecipazione*, held in the framework of the project *Il teatro partecipativo di Roger Bernat*, carried out by Cristina Valenti with the participation of the author of this article at the Centro Teatral La Soffitta (Bologna, Italy, 30 March 2017).

The manifest also highlights the key role of *interaction* established between the spectators and the device: the spectators manipulate the device and it manipulates the spectators. It is a relationship of *dependency* that involves both parties: the instrument — without which the spectators do not know which actions they have to carry out — and the spectator — indispensable for the design proposed to reach any degree of materialisation.

In this way, the figure and the stance of the *spectator* is clarified: the manifest specifies under which conditions FFF takes on the challenge of mixing up actors and spectators, encapsulating the function of both in the paradox of the *dependant-user*. The manifest highlights the character of the *dependency* in the first case and of the *mediated action* in the second. Therefore, the device is an instrument that enables control to be exercised over the dependants and, at the same time, leaves open the possibilities of a interpretation (in both senses, exegetic and acting), potentially dissident, indocile or clumsy, although always mediated by the technological apparatus that the interpretation itself enables, with which it limits its reach.

The FFF spectators are not a perfect blend of actor and spectator but they embody what, according to the theory of semiotics, is the role of subject and of receiver: they inhabit the sphere of the “enunciate” and, at the same time, that of the “enunciation” of the pieces (Greimas; Courtés, 1979: 208). Consequently, it could be said that the FFF spectator manages to be, according to a semiotic meaning, a spect-actor: *subject* and *receiver* of the performative event.³

In *Domini Públic* (2008), for instance, the spectators are the pawns in a life-size game of self-representation, a “game of life”, in which their answers correspond to a movement in the space, in relation to that of the other participants. In *Pendiente de voto* (2012) the participant is the deputy called to vote on political issues concerning society. In *Numax-Fagor-Plus* (2014) the spectator must give a voice to the words of the former workers of the factories, the only ones that enable the times and meanings of the workers’ fight to be remembered or revived. In all the aforementioned productions there is a moment in which participants form part of the theatre play as protagonists (subject) and, at the same time, there is a moment in which they are called to mark a distance with what they are experiencing (receiver); usually this act of distancing and self-awareness occurs in the middle or at the end of the pieces.

Only at the end, in fact, do the spectators really understand what their role has been, because the device has created moments explicitly aimed at questioning their position, making them doubt their traditional role, and the role acquired only for the performance that has just ended.

FFF “places participation into abysm” (Palmeri, 2016: 39), leaving the possibility for participants to be ignorant of their participation through a process of estrangement. A condition that does occur, for instance, in one of the latest FFF productions, *No se registran conversaciones de interés* (2016-2017),

3. On this concept, see the semiotic analysis of the role of the spectator in the FFF productions (Pedullà, 2019: 151-232).

in which the spectators, motionless and seated in armchairs, must choose the channels of narration — via headphones — of what the actresses are explaining on the stage. In this participatory mechanism the spectators face the action of the actor, who is a medium for the choice and understands the complexity and difficulty of their role: whatever channel they choose, they will never be able to follow all the dynamics explained on the different channels. In this way, the spectators question their role and their very participation: they do not realise it at the time when they recognise it as a means of estrangement. It is, in other words, a distancing from themselves, as *spectators* — in the sense of voyeurs — as *actors*, according to the meaning of an actor mobilised through a participation that seeks to free the spectators from inhibitions. In contrast, the process of ignorance of FFF enables one to distance oneself from the preconceived ideas that gravitate to the concept of participation and to get closer to the work of a spectator who cannot be an *actor*, in the sense of an individual called to become a mediator of what he or she sees and hears during the play: the responsibility of one of the most difficult roles, not only in theatre but also in society.

Thus, it becomes clear how the manifest, although in principle it states that it practises mobilisation, ends by just causing an *inhibition*, related to a criticism of the role of the spectator. The poetics created by FFF seems very distanced from the principles of disinhibition and emancipation of 1960s theatre and its demand for immediacy and pleasure. And it also seems very distant from the imperative to participate in contemporary times, which very often becomes forms of “pay adventures” (Fratini, 2018: 20).

It could be argued that Roger Bernat, making the critical view of the philosopher Jacques Rancière his own, tries to provoke in the spectators of his participatory theatre an “emancipation from the role of spectator” (Bernat, 2016: 217) whose first objective is the role itself — social, cultural, commercial — of spectator: in an essay written by Bernat along with Roberto Fratini we read: “participatory dramaturgy is not offering a collectivisation of disinhibition (which is an infallibly fascist feature) but the active and conscious form of constructing new models of shared inhibition” (Bernat and Fratini, 2016: 93). The systems conceived by FFF generate an inhibition as an instrument of *perplexity* of the individual faced with that role of spectator that, according to the artists, represents, in the end, a character, a fiction. The aim is, therefore, to confront spectators with the awareness of their fictional role and therefore foster a critical reading of it.

It is curious that the manifest that Roger Bernat and Roberto Fratini present in this journal is inspired by the *Manifesto Canalla*, of La Fura dels Baus (1983), and by the *10 Items of the Covenant*, by Laibach (1983). The two manifests feature, in different modalities, anti-conformist and extreme elements: La Fura’s manifest dates from a period of great cultural effervescence, and feeds off the cultural legacy of theatre groups such as Comediants and Els Joglars, who in the 1970s already practised different modes of participation.⁴

4. As Iago Pericot notes: the 1970s were a period of great cultural effervescence, after forty years of dictatorial censorship: “People thought more of the receiver than the sender and tried to look at aspects of theatre that until then had been prohibited” (Pericot, 2006: 123-124).

La Fura dels Baus took the audience's participation to extreme levels, proposing theatre actions of hyperstimulation — also violent or provocative — in order to remove them from their passivity. Laibach, in contrast, refers to 1980s Slovenia, full of nationalist rhetoric, when Yugoslavia was breaking up and, using as a theoretical basis the theses of the psychoanalyst Slavoj Žižek, pupil of Jacques Lacan, proposes an industrial martial music, with the clear objective of denouncing the aesthetics of power and inertia, the representation of the dominion and annulment of the individual in the collective. Laibach does not propose keeping an ironic distance from the system but *takes the system too seriously*.

FFF, in its turn, produces systems in which the operation mechanisms of several social contexts are expressed (the square, the factory, the chamber of representatives, the theatre, etc.). The spectators are not removed from their passivity, as happens with La Fura dels Baus, but inhabit, experience and sometimes endorse, following Laibach's model, all the systems of manipulation to which they are subjected. In fact, what most interests FFF is “to reflect on the construction of the legitimisation of power” (Bernat, 2017) and it does so in the microcontext of the theatre that, as Bernat always points out, continues to be “the only place of confrontation of the audience with themselves as a group” (Bernat, 2015).

The programmatic and conclusive statement that “FFF is the audience made form” enables us to understand the meaning related to all the constitutive principles of the poetics professed by the company: the audience is dispossessed of all the potential of emancipating dishinhibition to be considered dependent on a system formed by a manipulating interaction. And through the same design, the device offers the dependant countless possibilities for interpretation. Participation, in other words, manages to be a *format* dispossessed of content and only based on its purely aesthetic principle can it recover its ethics: participation understood as a pure form questions its own congenital mechanisms, which enables a process of self-criticism of the spectators and their role in the scenic, social and political context.

The FFF manifest responds, in conclusion, to the urgency of being the trigger of the expression of a skilful machine of scenic and social conspiracy. Roger Bernat and Roberto Fratini invite readers, dependants, users and spectators to move closer to fiction aware that it forms part of what we are and of what we experience as an act of poetic resistance. And they seem to suggest, between the lines, that only in the critical distance can participation become *vision* and *political thought*.



Bibliographical references

- AGAMBEN, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?*. Translation from Italian by Mercedes Ruvioso et al.: *Che cos'è un dispositivo?* (2006). Barcelona: Anagrama, 2015.
- ALCÁZAR SERRAT, Ivan. "Los espacios escénicos del ciclo Bona Gent de Roger Bernat", *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica teatral*, No. 16. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2012, pp. 306-328.
- BENYON, David. *Spaces of Interaction, Places for Experience*. Morgan and Claypool, 2014.
- BERNAT, Roger. *Per deixar de fer teatre d'una vegada per totes* [online]. Barcelona, 6 April 2002 <<https://bit.ly/2OdKVe0>> [Last accessed: 15 June 2019].
- BERNAT, Roger. "Las reglas de este juego". Barcelona: Artea, Investigación y creación escénica, 2008, pp. 1-6.
- "Instrucciones de uso". *El espectador activo MOV-S 2010 (Madrid): Encuentro nacional en el museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Barcelona: Consorci Mercat de les Flors, 2012, pp. 157-173.
- *Jo participo, tu participes, ell participa, nosaltres participem, vosaltres participeu, ells aprofiten*. Kindly provided by the company FFF_Roger Bernat, 2015.
- In: CORNAGO, Óscar. "Uno va al teatro a ser manipulado. Una conversación con Roger Bernat". *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica teatral*, No. 24. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2016, pp. 214-226.
- In: MENSAH, Ayako. *Entrevista a Roger Bernat*, Notas de dirección *No se registran conversaciones de interés*, 2017, <<https://bit.ly/38R3DAo>> (Last accessed: 13 June 2019).
- BERNAT, Roger; DUARTE, Ignasi (Eds.). *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, prosumers y fans*. Murcia: CENDEAC, 2009.
- BERNAT, Roger; FRATINI, Roberto. "Seeing Oneself Living". In: BURZYŃSKA, Anna Róża (Ed.) *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*. Berlin: Alexander Verlag & Live Art Development Agency, 2016, pp. 88-97.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Translation from French by José Luis Pardo et al.: *La société du spectacle* (1967). Valencia: Pre-Textos, 1999.
- FRATINI, Roberto. "Liturgie dell'impazienza - Soglie dell'inazione. Le culture della partecipazione e la Cultura come Performance partecipativa". *Culture Teatrali*, No. 27. Florence: La Casa Usher, 2018. (Please note that the article has been consulted by the author in its unpublished version.)
- FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens II – Essais sémiotiques*. Paris: Editions de Seuil, 1983.
- GROYS, Boris. *Going Public*. Berlin: Sternberg Press, 2010.
- MASSIP, Francesc. "El teatre català (i espanyol). Panorama del teatre català des de final del segle xx fins a l'actualitat". Dossier: El Teatre Europeu Contemporani. *Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre*. (Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona), No. 39-40, 2013, pp. 207-263.
- PALMERI, Daniela. *Mise en abyme, participación y encuentros en la escena de Roger Bernat*. Barcelona: liquidDocs, 2016.
- PEDULLÀ, Carmen. *Linguaggi e paradigmi della partecipazione in Europa. Con tre focus su Teatro de los Sentidos, Roger Bernat_FFF, Rimini Protokoll*. PhD thesis in Visual, Performative and Media arts. Università di Bologna, March 2019.

- PERICOT, Iago. "El teatre sota control". In: FOGUET, Francesc; MARTORELL, Pep (Eds.). *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Barcelona: El Cep i la Nansa, 2006, pp. 123-144.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Translation from French by Ariel Dilon et al.: *Le spectateur émancipé* (2008). Castellón: Ellago Ediciones, 2010.
- SÁNCHEZ, José Antonio. "Prácticas indisciplinadas: el teatro ensayístico de Roger Bernat". *Simposi internacional sobre teatre català contemporani*. Barcelona: 2005, pp. 297-323.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Looking away. An introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge: The MIT Press, 1991.
- *Porque no saben lo que hacen. El goce como factor político*. Translation from English by Jorge Piatigorski et al. *For they know not what they do* (1991). Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1998.

Manifests Are Meant to Clear the Air and Challenge – Nobody Has the Right to Obey

On Roger Bernat's and Roberto Fratini's manifest *FFF: The Friendly Face of Fascism. For an Aesthetics of Devices*, which you will find, revised and updated by the authors with respect to previous versions, in the "Documents" section <[direct link](#)>

Christina SCHMUTZ

cschmutz@telefonica.net

BIOGRAPHICAL NOTE: PhD in Performing Arts from the Universitat Autònoma de Barcelona and the Institut del Teatre. She studied Philology and Economic Sciences (Fribourg, Germany). In 1998 she arrived in Barcelona with a scholarship for contemporary playwriting. In Barcelona, with Frithwin Wagner-Lippok, she mainly brought to the stage texts by contemporary German playwrights. Since 2006 she has also got involved in theoretical-practical projects on postdramatic and postspectacular theatre. Active member of the Working Group Performance as Research, IFTR International Federation of Theatre Research and GTW (Gesellschaft für Theaterwissenschaft, society for theatre sciences). She teaches theoretical and practical courses at the Institut del Teatre and at Eòlia.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The commentary classifies Roger Bernat's and Roberto Fratini's FFF manifest, published in 2018, as an artistic praxis. It shows that the drafting itself of a manifest can be understood as a performative practice: the commented text, which is only perceived in a mediate manner in terms of its information content, appears as performative; in other words, as it directly reaches the readers and with the associations and ideas it unleashes.

It is not until the "guidelines of an aesthetics of devices" emerge, announced towards the end of the manifest, that it also becomes the description of an aesthetic programme. In its turn, this aesthetic practice can target political objectives while creating an aesthetic confusion, unfolding a critical effect on itself and acting as a call to an autonomous performance. The readers of the manifest, as well as the audience of an FFF performance, can adopt and put into practice a stance of their own within the debate that this provokes.

Keywords: device, aesthetic practice, participation, autonomous thought, emancipation, Roger Bernat, Roberto Fratini, manifest

Christina SCHUMTZ

Manifests Are Meant to Clear the Air and Challenge – Nobody Has the Right to Obey¹

On Roger Bernat's and Roberto Fratini's manifest *FFF: The Friendly Face of Fascism. For an Aesthetics of Devices*, which you will find, revised and updated by the authors with respect to previous versions, in the "Documents" section [direct link](#)

What political, social and/or artistic importance does the manifest still have at present, also with a view to the ecological challenges of the migration movements and global refugees? Has everything has been said, and nothing is now possible, or rather is this artistic practice more current than ever as a political formulation?

Dogramaci; Schneider, 2017: 14

In December 2018, Roger Bernat and Roberto Fratini published a manifest that is regarded as an artistic practice and that, at the same time, sets out some political objectives, while creating a confusion that, as we must suppose to the benefit of the authors, involves criticism and empowerment of the autonomous action. We will comment on this text, entitled *FFF: Friendly Face of Fascism. For an Aesthetics of Devices*, from the point of view of the aesthetic practice because it pursues an objective; it not only seeks to work in an aesthetic sense, but also in a political one. In the end, this supposition feeds off the experiences of the spectators who come into contact with the theatre aesthetics through FFF productions,² whose strategies are structurally paired with the objectives of the manifest. If we take as a reference its lessons, demands, provocations and manifestations, the manifest pursues the social intention of enabling critical thought, autonomy, participation and self-empowerment. Taking into account the growing influence of the media in the context of the *me too* debate, the new youth environmentalist

1. Comment by Yvonne Rainer in an interview with Helmut Ploebst (2007) on his text known as "No-manifesto"; "Manifests are meant to clear the air and challenge, and then their usefulness is over", cited in: *Yes! Das Manifest als künstlerische Praxis* (Brandstetter, 2017: 26). Citation by Hannah Arendt "Kein Mensch hat das Recht zu gehorchen bei Kant" (no man has the right to obey, according to Kant) in an interview with Joachim Fest (1964), in which she speaks of Adolf Eichmann' trial, <https://youtu.be/GN6rzHemaYo>, minute 17:02.

2. The Friendly Face of Fascism is the name of the theatre company formed by Roger Bernat, Roberto Fratini, Txalo Toloza, Cristóbal Saavedra, Ana Rovira, Marie-Klara González and Helena Febrés. The name of the company was coined in 2008 by Pedro Soler and Roger Bernat. Some of its shows are *Domini Públic* (Teatre Lliure, Barcelona, 2008), *La consagració de la primavera* (Teatro Milagro, Mexico, 2010), *Please, Continue (Hamlet)* (Théâtre du Grütli, Geneva, 2011), *Pendent de votació* (Centro Dramático Nacional, Madrid, 2012), *Desplazamiento del Palacio de La Moneda* (STML, Santiago, 2014), *Numax-Fagor-plus* (KunstenFestivalDesArts, Brussels, 2014), *No se registran conversaciones de interés* (MUCEM, Marseilles, 2016-2017) and *The Place of the Thing* (Documenta 14, Athens-Kassel, 2017).

movement or so many other efficient online mass protests, the experience of the group is taking on a new and current meaning and power, and the concept of participation is in fashion both in politics and theatre, in a theoretical and practical sense. From this perspective, formats that explore the possibilities of authentic participation are gaining ground.

Nevertheless, what can we say about the capacity for critical thought; in other words, about differentiating the point of view characteristic of the “views” proclaimed in public and with great success? And how are artistic activities positioned in relation to this? Supposing that the participation of the audience is not an end in itself but is rather conceived as an exercise in the capacity for critical thought, the participatory formats always aim to make spectators more autonomous in a democratic sense, an objective that we can call “participatory autonomy”. How does art manage to initiate something that we can call “participatory autonomy”; in other words, to start a thing that, as Wolfgang Ulrich (2019: 42) wonders, calls on people to “emancipate themselves from the standards of the present and thereby introduce new critical ideas”? The concept of “autonomy of the artist” and his/her work has been repeatedly discussed since the Renaissance, and today it still polarises and politicises the theoretical debates of art. In this way, autonomous artists – in the sense of “just” pursuing their own interests instead of committing, for example, to minorities and gender issues – are increasingly the subject of criticism. In contrast, if they deal with issues dictated by the left wing of the debate, such as gender, *me too*, refugees and integration of minorities, it is often considered that they lack autonomy faced with the current discursive taste and are pigeonholed in the conservative field of arts policy: “In the case of right-wing artists, autonomy means situating oneself towards a Western European identity that in a such a way, in the end, the concepts of autonomy and identity are mixed up” (Ulrich, 2019: 42). The dichotomy between participating and autonomy seems to interweave again with the dichotomy of political orientations and motivate arts policy debates.

The self-defined manifest *FFF: The Friendly Face of Fascism. For an Aesthetics of Devices*, published recently by the theatre company led by the director Roger Bernat and the playwright, dance theoretician and teacher Roberto Fratini, challenges, on the one hand, the displaced lines of discourse, following in contrast the style of apodictic statements, rather than supporting self-empowerment and autonomy. Within its annunciating character, it represents at the same time an “experiment in scenic realization.”

In general, a manifest is considered to be a written stance about an aesthetic, artistic or political vision, which usually makes a critical reference to existing concepts, while proclaiming the author’s own work. A manifest can mean taking a stance on an artistic vision, in most cases of a group, which expresses or endeavours to start an aesthetic revolution, an artistic reorientation or a social or political change, while moving on from the past and focusing on something new (Asholt, Fähnders, 1995 and Poole, 2014). Within the late 19th and early 20th century artistic panorama, many movements and groups emerged that published their principles or utopias in manifests, such as the call for the suppression of the separation between art and life by the

historical avant-garde and the radical rejection of traditional artistic perceptions of the main bourgeois current: “The start of the 20th century is generally considered an especially productive phase of the manifestos: Futurism, expressionism, Dadaism or surrealism completed their artistic productions with eloquent statements, expressed through newspapers, almanacs, pamphlets or also performance art” (Dogramaci; Schneider, 2017: 10), while suppressing the distinction between performance and reality, between logic and alogic. The typical form of the public programming of the artistic avant-gardes consists of declaring their art to be a social “vital practice” (Bürger, 1974: 72) and adopting a stance critical of tradition and oriented to the future, but also related to the audience, while distancing politically, socially and artistically from tradition. Wolfgang Asholt and Walter Fähnders (1995: 15) call historical avant-gardism a “manifestantism” that has found “its most characteristic artistic medium” in this genre. Above all, the programme of the Dadaists often has contradictions, which they explicitly proclaim in their manifest: “I am against action; for continuous contradiction, for affirmation too, I am neither for nor against and I do not explain because I hate common sense. Dada Means Nothing” (cited in Fiebach, 2003: 285). This rejection of meaning, the transgression of conventions, the call to contradiction and, in general, the rejection of everything that at the same time involves affirmations are generally considered characteristics of the avant-garde manifestos, which Gabriele Brandstetter (2017: 21) describes precisely for that reason as a “two-pronged gesture of the manifest within the avant-garde.” It is also necessary to see within the same context, according to Joachim Fiebach (2003: 285), “the absolutely ironic use of art.”

In this respect, it is legitimate to wonder how far the *FFF* manifest also presents signs of this alogic, contradiction, rejection and inconsequence. What function could a – alogical, contradictory and inconsequent – manifest have today within an artistic and theatrical setting? The “guidelines of an aesthetic of devices” announced towards the end of the manifest text identify it as a description of an aesthetic programme. It is not until after completing the reading that the reader knows who the authors are and that the text is considered to belong to the genre of the manifest. Moreover, this closeness with the genre of the manifest is already suggested through the proclaiming tone and the plain, homogenous and structured form of the text in clearly differentiated points. Moreover, concepts like *proclamation*, *call*, *provocation* or *fight* are common in historical manifestos. The self-definition at the end of the text suggests urgency and “speculates in any case with an action-reaction relationship between the artist and the audience,” as Ralph Poole writes (2014: X).

In the second paragraph it says that *FFF* “does not produce shows but rather designs devices.” The very self-referentiality of this affirmation presents the text not only as an informative product but, in keeping with the aforementioned character of the manifestos, as a *literary* and, therefore, *aesthetic* product. In terms of the aesthetic effect of the manifestos, Gabriele Brandstetter (2017: 18) argues that “in terms of its structure – as an act of speech, as an act of showing and proclaiming something that becomes manifest –,

the manifest is performative,” adding that manifests, as well as their creation, their effect and their reception, are conveyed “almost exclusively through the reproduced text” but that “they must be understood as a performative praxis, which must not be described only as an act of speech, but also as a event presented corporeally” (Brandstetter, 2017: 12); that is, in the sense of acts of performative speech. The manifest does not merely call for proclamation and controversy, but also *carries it out*: it itself *proclaims* and *polemicises*.

Under these conditions, we will not evaluate the content of the FFF manifest nor analyse it as an aesthetic production, as a *literary genre*; instead, we will observe its *performative* aspect. By experimenting with and perceiving the text as a performative act, that is, as an *artistic* action, one can think of *how* it captivates the readers, what stimulates them and what ideas it generates.

In this respect, it is first necessary to briefly contextualise Roger Bernat and FFF. As an author, he is responsible for the artistic group FFF, an internationally renowned company, with theatre director Roger Bernat as its visible head, whose inclination toward provocation soon culminated in him being called an *enfant terrible* (Abad, 2003). With his “Trilogia 70” – with shows like *Joventut Europea* (1999), *Flors* (2000) and *Que algú em tapi la boca* (2001) – he articulates a provocative critique of representative text-based theatre. For example, *Flors* mixes a gesture of rejection with high art, which sets the grandeur of operatic *mise-en-scène* against the profanity of a drastic pornographic scene opulently performed. As an explorer of limits and an advocator of a hybrid art form straddling theatre and installation, Bernat increasingly relies on a special form of *conceptual direction* while trying to redefine the role of the audience in contemporary theatre. Since the creation of FFF (2008), Bernat and Fratini have worked on a new aesthetics, in which the audience becomes the protagonist of the scene. These productions overcome the limits between theatre, installation and performance art, or rather expand them radically, taking to its limits not only the theatre genre but also the status of the spectator and the artist-author. The concept of device also takes on a central role: “The device renders the performance obsolete while continuing to produce performances... In the aesthetic field, devices give priority to knowledge of the rules over knowledge of the performances” (Sánchez, 2017: 335). Thus, the actor ceases to control the scenic event and the experience of those present to tend to disappear, so that those present take control of their political strength and seize on theatre as a place for social debate. In 2016, Bernat and Fratini (2016: 95) published the article “Seeing Oneself Living”, which both authors called a kind of manifest of their theoretical-practical work method. This involved the possibility of an emancipatory and participatory structure of scenic realization, which stands out because the spectator always knows *what* is manipulated. In the manipulation they see the condition for an emancipatory drive, which often substitutes the quasi-religious devotion with complex text-based theatre: “The awareness of being manipulated is the indispensable prerequisite to constitute a hypothesis of emancipation. Theatre should not have a stale smell of incense, sacrifice, collective ecstasy, and acclamation. For if we believe that theatre is not the place for political

oversimplification, it is neither the best venue for fabricating religious shortcuts to the socio-political complexity of present times.” Therefore, instead of allowing the spectators emancipation in the first place, as Brecht does, this emancipation moves to a second strategic position while making it emerge paradoxically precisely because of this. Thus begins the emancipation of the spectator, who sees himself or herself as capable of seeing and questioning power with their gaze and as soon as they gain intellectual freedom to be able to reflect on it and make of it what they want. Constanze Schellow (2016: 194) objects that in theatre a device of power *always* acts and that we cannot imagine the emancipated spectator as a happy personified result of a practice of specific realization that, finally, “helps the spectator to conquer his/her right, and only that,” but, as Nikolaus Müller-Schöll notes (cited in Schellow, 2016: 194), as a “utopian potential that turns against the ideology of the performance like any institutionalised theatre form.”

The manifest text itself has an illustrative and explanatory nature: the term device conceived by Michel Foucault (1978) in the context of power and discourse is evoked up to six times — almost like a conjuring trick, like a magic formula —. According to Foucault, the “device” brings together specific regulations and discourses, heterogeneous elements such as manifestations, rules, practices and institutions that maintain certain changing mutual bonds. Gerald Siegmund (2014) defines the device as “a heterogeneous set of discursive and non-discursive phenomena” that arises from the need to “strategically solve a social problem.” It fulfils this function by coordinating power relations and generating knowledge, while influencing social behaviour and thinking. As it is always linked to current power relations, for Foucault it became a means of describing the workings of society hidden within the structures.

Theatre as an aesthetic device has also been a subject of debate for some years as part of social action, and thus the aesthetic device fulfils another additional function “if it does not want to become identical to the social constellations that it gathers and repeats, to disappear as theatre” (Siegmund, 2014). Thus, according to Siegmund, it advocates a re-evaluation of the “aesthetic part of the device”: aesthetic phenomena, in particular artistic and aesthetic practices, must be perceived as a “paradigmatic place for device negotiation”; that is, as “a union of tangible elements (bodies, objects, spaces) as well as intangible and discursive elements (movement, sound, voice).” The concept of *device* thus leads to “a redefinition of scenic realization as a specific device that arises from and forms part of other social devices and at the same time plays with them” (Siegmund; Aggermann; Döcker, 2014). This expanded definition of theatre becomes important in the context of the current debate on the digital revolution, network cultures and modified knowledge cultures.

How is the manifest presented in the light of this power device? The first thing that stands out to us in the text of the manifest is its outward form: each new paragraph — including the title *FFF: The Friendly Face of Fascism. For an Aesthetics of the Device* — starts with the initials FFF. The programmatic uniform and graphic configuration (an almost identical length of the

points listed; blank lines repeated between sections) evokes the typical form of many manifests. Although the *FFF* text is exclusively in the singular, by repeating the abbreviation “FFF” there is a shift in the importance of the individual towards the collective; many avant-garde manifests are also presented with the voice of a group, “a voice that seeks to speak on behalf of a community that promises an idea, a programme, a vision of the future” (Brandstetter, 2017: 21). In addition, the collective refers to the human gender itself, which reflects on the human condition. The text includes five footnotes, which suggest an academic form, which further weakens the performative nature of the text. Cryptic announcements, contrasts and changing styles produce *confusion* instead: juxtaposed manifestations that, in different formulations, seek to convey the old effect of avant-garde impetus: “FFF promotes exploitation and achieves conspiracy”; “FFF is a theatre made for users, because it is the invocation of a collective ghost, because it is poor and imperfect”; “Nobody enjoys FFF devices”; “FFF is the value added of the system, its *squandering*”, “FFF cultivates crowds and harvests solitudes”, “FFF knows no barriers between stage and stalls, between public and private”. Brandstetter (2017: 19) defines the stylistic features of the manifest generally as “controversial and pathetic, and at the same time apodictic and anapodictic and patently missionary.” This tone, which alternates between pathos, ambiguity, irony, sarcasm, provocation and hide and seek, which now vindicates and announces it apodictically, now going back on itself in allogical terms turns and polemicalising it, is maintained throughout the text.

Sometimes the style of the manifest is reminiscent of an impetuous teenager who brings his or her own aesthetics and questions social structures, such as when he or she proclaims to have no language of his or her own or vision of the individual, but instead uses the language of power: “It is the copy of the system”, to immediately assert that it also represents “its *realization*”. The “system” is controversially declared the enemy. In addition, the text besieges the reader with a whole bunch of diverse and often contradictory concepts: it speaks of “dissolving barriers”, “emancipation”, “added value of the system”, “society of the spectacle”, “autonomy”, “control”, “mobilisation”, “interactivity”, “interpassivity”, “exploitation”, “cynicism”, “conspiracy”, “noise”, “silence”, “crowd”, “loneliness”, “cruel theatre”, “poor”, “dream” and “wakefulness”, “technology”, “conscious fiction” – the reader finds it difficult to extract a particular theme – and even the “device”, explicitly mentioned six times. When it speaks of the immobile spectator “with eyes open”, the text becomes, at best, a voluptuous transgression. In contrast, some things are a utopian design: “If at least the theatre was the last place to get bored!” This desire may be the reality, or rather the opposite, so the cacophonous avalanche of demands is subverted by another nuance: the text has, after all, an authoritarian, even fascist-like gesture. When the reader is suddenly shaken, in the fifth point, by the phrase “FFF is *totalitarian* theatre”, with the adjective in italics and with a hyphen between “total” and “itarian” that enables various interpretations, one wonders how it is compatible with an illustriously critical aesthetics of the device. According to Hannah Arendt, the features of a totalitarian regime also include the *abolition* of the

critical and the destruction of a protected private space; its essence is terror. FFF plays with ideas of disintegrating the boundaries between private and public spaces: “FFF knows no barriers between stage and platform, between public and private.”

Right at the end, when talking about the collective ghost of “users” and “device failure”, that is, when the “male” view falls into disrepute (“FFF mistrusts a male theatre that imagines a female audience”), this impetus gives way to a softer style, which is more vulnerable and more critical of success: “FFF is a theatre made by users, because it is the invocation of a collective ghost, because it is poor and imperfect; FFF is the failing device.” This “feminine” style opens up a new critical space that is opposed to the “fascism” used on behalf of the group and constitutes an ironic interpretation of both this denomination and the wise, apodictic tone that has imbued the text so far.

Also notable is the contradiction between the programmatic announcement of the title of “develop a device” and its “failure”, which equates to FFF itself. Thus, the “friendly face of fascism” highlights the failure of the programme (of the device) itself. The manifest is self-produced as a contradiction, as an absurdity. From a logical point of view, it goes without saying, it deactivates itself. It appears, “manifests” itself, becomes important in its stylistic presence, and in the end is led to the *ad absurdum*. In this way, the text of the manifest also generates a theatrical aesthetic experience that, according to Siegmund (2014), characterises theatre as a device and can currently consist of “detecting absences, gaps, ruptures, cracks and divides, verbalising them” and generating contexts “with which we play at theatre to make them unutterable and perhaps even uncontrollable.” Thus, the logic and the contradiction of the FFF manifest become apparent by looking at a few excerpts. In this way it is possible to suppress contradictions in a dialectical movement: the authoritarian tone of instruction, which seemed to tutor and incapacitate the reader, now arouses, with the help of stylistically caused confusion, their self-empowerment, whilst ultimately causing a critical and informative effect. This self-referential dilemma and its suppression through activity, by means of a new different action, certainly allows for enlightened hope. On the other hand, these contradictions also lead to a systemic idea (fundamental, for example, in the theatre universe of the German director and playwright René Pollesch), according to which everything – both criticism and affirmation – is absorbed by the system and so there is no possibility of existence outside it.

Thus, is it possible that Bernat and Fratini have formulated a farce in the form of a manifest, which others would have loved to write? It is very likely that within this manifest FFF calls for the autonomy of artists and recipients, through indirect means and in a paradoxical arrangement of stylistic elements of power and emancipation in the form of a manifest. However, the critical question arises as to whether this ambiguity *can* be understood today, given that resistance to manipulation seems to be weakening and the forms of the culture of consumption and control seem to be normalising.



Bibliographical references

- ABAD, Mercedes. “Los espacios de Roger Bernat”. *El País* (27 June 2003). <http://www.elpais.com/diario/2003/06/27/catalunya/1056676041_850215.html>. [Last accessed: 29 May 2019]
- ASHOLT, Wolfgang; FÄHNTERS, Walter (Ed.). *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart: Metzler, 1995.
- BERNAT, Roger; FRATINI SERAFIDE, Roberto. “Seeing Oneself Living”. In: Anna R. Burzynska. *Joined Forces: Audience Participation in Theatre*. Berlin: Alexander, 2016, pp. 88-98.
- BRANDSTETTER, Gabriele. “Yes! Das Manifest als künstlerische Praxis”. In: *Clear The Air. Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren*. Bielefeld: Transcript, 2017, pp. 17-37.
- BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- DOGRAMACI, BURCU; SCHNEIDER, Katja. “Zur Aktualität von Manifesten als Kunstform”. In: *Clear The Air. Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren*. Bielefeld: Transcript, 2017, pp. 9-17.
- FIEBACH, Joachim. *Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef*. Berlin: Theater der Zeit, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve, 1978.
- POOLE, Ralph; KAISINGER, Yvonne Katharina (Ed.). “Einleitung: Manifeste Speerspitzen zwischen Kunst und Wissenschaft”. In: *Manifeste - Speerspitzen zwischen Kunst und Wissenschaft*. Salzburg: Winter, 2014.
- SIEGMUND, Gerald; AGGERMANN, Lorenz; DÖCKER, Georg. *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen im Dispositiv der darstellenden Kunst*. Congress presentation. Giessen: Justus-Liebig Universität Giessen, 5 and 6 de December 2014. <<https://bit.ly/2Q9VtFj>>. [Last accessed: 7 May 2019]
- SIEGMUND, Gerald. “Theater als ästhetisches Dispositiv. Leipziger Thesen zur Theaterwissenschaft XII –über das Ästhetische als spezifische Leistung im theatralen Dispositiv der Gegenwart”. 16 July 2014. <<https://bit.ly/2u51OR8>>. [Last accessed: 18 May 2019]
- SHELLOW, Constanze. *Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des Nicht für die Tanzwissenschaft*. Munich: Podium, 2016.
- ULRICH, Wolfgang. “Auf dunkler Scholle”. Hamburg: *Die Zeit*, No. 21, 16 September 2019, p. 42.

dos-
sier

doc-
umen
ts

Contemporary Theatricalities between the Private Space and the Public Space. The Experience of What Is *Unheimlich*

Davide CARNEVALI

dc.teatro@libero.it

BIOGRAPHICAL NOTE: Playwright, theoretician and translator with a PhD in Performing Arts from the Universitat Autònoma de Barcelona. He teaches Playwriting and Theory at the Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi in Milan and leads workshops in several theatres and institutions in Europe and Latin America. His plays have received diverse awards and have been translated into thirteen languages.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The relationship between the private and public dimensions is one of the main pillars of the discourse on the performing arts. The architectonic space of theatre dialogues with the urban space in which it is located and with the community to which it refers; the shaping of the performative space determines the relationship between a group of individuals and a stage conceived as the place where individuality is exteriorised; the performative space goes beyond precedents, with which it coexists and confronts itself, determining the reception and turning the private experience of the spectator/participant into a public theme. Based on these ideas, we will see how this issue has influenced the emergence of different dramatic and performance events in recent years.

Keywords: theatre, architecture, audience, participatory theatre

Davide CARNEVALI

Contemporary Theatricalities between the Private Space and the Public Space. The Experience of What Is *Unheimlich*

In recent years, the interest in theoretical studies has gradually moved from text-based creation to performance creation and later from performance creation to active reception. In my view, in a climate of secularisation and demolition of the big myths, the myth of the text has naturally collapsed, followed by the myth of the spectacle: or, in other words, the conviction that “doing theatre” means staging a previously written text and, later, the conviction that “doing theatre” means “staging”, *tout court*. However, this is not what I want to talk about now. In our context I find it more interesting to start this presentation and close this symposium on the relationship between city and theatre by reflecting on the issue of *collapse*, of *demolition* and on what remains of this demolition, the *emptiness* it leaves and the possibilities opened by this *emptiness*.

Those among you living in a town minimally gentrified or in a tourist area know that the plots listed as building land do not remain empty for a long time. When a piece of land or a whole urban area is reclassified, or when a reform requires the demolition of old buildings to make new ones, the machinery is set in motion immediately. Slowly, or very rapidly, depending on the cases, the place we knew disappears and a new landscape replaces the old. It is a process that we see as natural and that responds to a logic that has determined the evolution of our cities and, to some extent, the shaping of our society, especially our economy and, therefore, our life: the productive logic, a logic that requires us to fill and make the most of the available spaces, resources and efforts. And, above all, realise our potential, which should not remain “potential” but should enable us to achieve, as soon as possible, positive results, profits and capital gains. *More* is better than *less*; *full* is better than *empty*; *being present* is better than *being absent*; *what is there* is better than *what is not there*. Why do we tend to produce, fill, do, instead of *not doing*? Why do we relate inactivity, *emptiness*, the fact of not being there, with negative concepts? Is it so difficult to conceive the value of the potential in itself, of the absence, of what is not there?

The economist and philosopher Nassim Nicholas Taleb has written an essay, *The Black Swan*, subtitled *The Impact of the Highly Improbable*, in which he explains how instinctively, when we develop a life project, we tend to let ourselves be influenced by events rather than by non-events. Based on the facts that fall under our sensorial perception, we make predictions and build theories to protect ourselves from chance; but we are barely able to take into account everything that may happen and in contrast *does not happen*, even if this “non-fulfilment of the events” has a great impact on our lives. That said, Western culture has always given preference to what is visible over what is invisible. When we name, define and measure one thing, we can control it and this enables us to live a more comfortable existence and be less frightened. We constantly need to produce and have “concrete things” in front of us. We assess success in the form of tangible results rather than accumulated experience. When a three-year relationship ends and what we had programmed is not fulfilled, we have the feeling of having wasted an important part of our life instead of thinking that this experience has greatly enriched us. We feel lost, the future seems dark to us and we feel this cosmic emptiness within, while forgetting that emptiness in itself can be a unique experience and it is precisely this cosmic emptiness that in a not so distant future will lead us to a new wonderful state of infatuation.

The periods of transition between one love and another can be very harsh but are extremely interesting, although we often only realise this *a posteriori*; in other words, when such difficult periods end and we feel safe again. At the time of experiencing them, in contrast, we find everything extremely insecure, unstable, and we feel at the mercy of something bigger than us, something that has no definition or defined form. Out of a primitive instinct that takes us to search for security, we tend to shorten these transitional phases as much as we can and to rebuild an existence as soon as possible. This strategy is not only applied to love: any turbulence in our life causes in us this feeling of dislocation to which we can only later give a name, a shape, an explanation, through an operation similar to an exorcism and that we usually call a “story”. We are like the legendary Homeric King Menelaus, who can explain his stormy return from Troy to Telemachus only in the safety and tranquillity of his house in Sparta. If you recall, Homer tells that Menelaus, while the rhapsodist was telling of his misfortunes, offered drugs to his hosts to relieve their pain. There is very strict homology between the drug – the *pharmakon* – and the rhapsodist’s story, as they have the same effect: making a past pain bearable. Neither is it by chance that this takes place in the safety of the domestic home. Let’s recall that the *Odyssey* is not a poem of journeys, but of *nostoi*, “returns”: returning home, to order, to the familiar and safe shape.

Early societies invented stories to search for causes and explanations, which is equivalent to protecting themselves from chance and what is shapeless or, rather, the *emptiness* of meaning. Stories were of paramount importance in societies that were not completely sedentary, which did not protect themselves behind the walls of a house or within a town. In German, there is a term that perfectly identifies this feeling of vulnerability, of non-comfort, of discomfort and, even, of fear against what causes insecurity: *unheimlich*,

which can be translated more or less with the terms “uncanny”, “sinister” or “disturbing”. The adjective comes from the noun *Heim*, a term of Phrygian origin quite common in Anglo-Saxon languages, a term from which, for instance, the English home comes. It identifies the place where one lives, understood as a protected place; and remember also that the verb *protect* comes from the Latin *pro-tegere*, “put a lid”, “cover,” “repair”, like the architectonic element of the *tectum*, the ceiling, or the *tegula*. Therefore, what is not *heimlich* is, etymologically, one thing that leaves us unprotected, at the mercy of what is bigger than our logical understanding: something that is not safe unlike, in contrast, everything that is delimited by the walls and ceiling of our domestic space. The term *Heim* does not indicate a material, tangible, construction but rather a condition; nevertheless, given its closeness with the architectonic field, it reminds us that we have supported an ancestral instinct by constructing buildings to feel protected from the incomprehensible laws of nature, and by building myths to feel protected from the incomprehensible laws of existence. Just as old buildings are demolished to accommodate the new ones, more comfortable and suitable, a time comes in the history of a society when the old myths lose their validity and new, more comfortable and suitable ones must be forged. However, in the transition between old and new, in this empty space resulting from a demolition and enabling the new construction, we are exposed to what is *unheimlich*.

Berliner Notebook

I live part of the year in Berlin, a city where, for some strange reason, the discourse of theatre and the discourse of urban planning have often been interlinked. Actually, I have experienced at close hand only the last ten years, perhaps the most frantic, of the reconstruction that began after the fall of the Wall. But, despite everything, I have had the opportunity to somehow experience the remains of that idea of freedom that in that period turned the German capital into a pole of attraction for architects and theatre people. I would like to start with an image: the large-scale writing on the façade of the building located at Brunnenstrasse 10: “Dieses Haus stand früher in einem anderen Land” (This house used to be in another country).

The writing is the work of the Belgian artist Jan-Remy von Matt and appeared in November 2009, on the occasion of the twentieth anniversary of the fall of the Wall. What does the idea that this country was different before mean? In fact, this part of Mitte and the adjacent Prenzlauer Berg were the neighbourhoods most vulnerable to change: from the mid-1990s, many German youths moved there, taking advantage of the big empty and disused spaces, the low rental prices, the public aids given to prevent a new flight towards the East and the depopulation of the area. Once the political myth and the geographical limit that separated two worlds fell, the bordering territory was invaded by the members of a non-wealthy social class, who did not need many infrastructure; on the contrary, they felt attracted by their absence, which offered the possibility of constructing a space according to their own needs and tastes: students, artists, craftspeople, architects... The

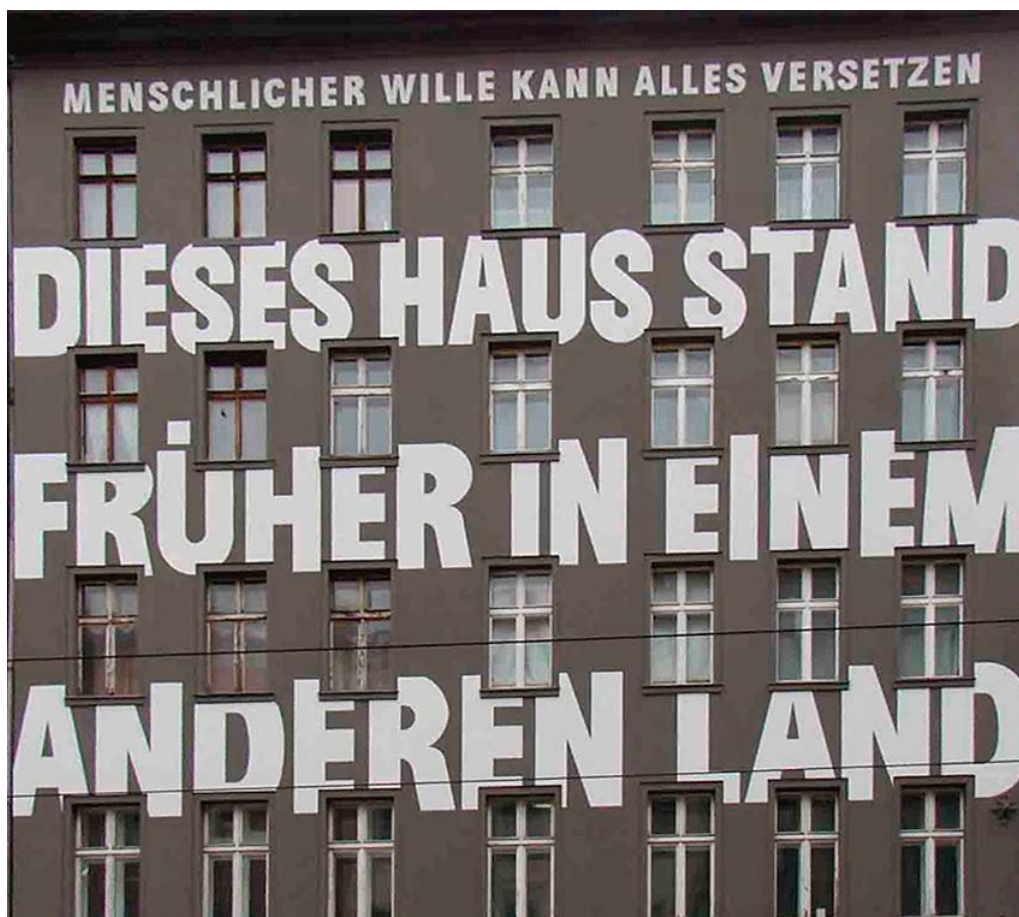


Photo 1. Building in Brunnenstrasse, which also houses the entrance to the Rosenthaler Platz metro station. Source: Wikipedia.

neighbourhood thus revived and began to define its own identity and offer a fervent cultural activity, which increased its power of appeal and, with it, its economic value. Although many of the newcomers, along with the few who were already there, have endeavoured to preserve its spirit as much as they could, the neighbourhood has definitively changed its appearance. Currently, Mitte and Prenzlauer Berg are considered the radical-chic areas par excellence, among the nicest, but they are also the most expensive: the first areas of Berlin affected by the phenomenon of gentrification. A few hundred metres from Alexanderplatz, the former centre of the pro-Soviet republic most loyal to the dictates of Moscow, one of the most attractive centres of the building neoliberalism has developed.

The example of Berlin seems to me a good paradigm of how our instinct to fill and produce tangible forms lends support to the economic system that governs our lives: the emptiness, the experience of the emptiness, is not only *unheimlich* but also not very economic. But it is also paradigmatic when we want to explore what happens in this moment of transition, in this “no long form / still no form”, which I find an interesting state not only for urban planning but also for theatricality, because it puts at stake a different concept of temporality. In this time of emptiness, which in fact is a “potential state”, something strange happens, something that not necessarily has to do with what was there before, or with what will be there later. Bags

of freedom, *ephemeral* experiences that bear an expiry data, can be created here; but precisely by virtue of this expiry — of this “not lasting” — they are often fruitful.

When I arrived in 2008, the city still had a large number of empty spaces to occupy. I am referring not only to occupation as squatting but to an overall possibility by citizens of also taking possession legally, at low cost, of spaces to carry out their activities. Some situations were really advantageous, outside the market logic prevailing in other big European cities. This enabled the development of risky artistic initiatives and projects, and everything was imbued with a sense of the provisional. Experimentation in itself involves expiration, and the possibility of exercising it always lets people glimpse the inevitable horizon of its end. Without this end, which is the return to the ordinary time of common life, this experimentation could not be seen as *extra-ordinary* and could not take on the status of “surprising” (20th century historical avant-gardes, whose innovative burden was activated and exhausted within a few years, know something about it). Artistic experimentation is related to this concept of different temporality. Those who experiment seeking inspiration know that they will never find it merely by seeking it. Inspiration does not allow itself to be found but comes by itself; what’s more: we could even argue that inspiration comes to the extent that we do not seek it. We can help its arrival, but we cannot be sure if it will come, or when. At any time, at any moment, experimentation can end. Also, inspiration could never come during that time we have devoted to searching for it and this would not mean that our activity has been a failure. What happens when the exercise of experimentation ends and we have not achieved the result expected? What happens is that its end closes a portion of time without concluding it definitively; it is an end that does not accomplish anything, an ateleological end. But this in-conclusion of the end does not undermine the time that has preceded it, does not make that experience less valuable. Because it is not the end but rather *the transition towards that end* that matters. Experimentation is an eternal “now”, which at a given moment will cease to be present.

Perhaps some of you will remember Tacheles, the big five-floor occupied building between Oranienburgerstrasse and Friedrichstrasse, which included theatre and cinema auditoria, workshops and other artistic venues. A famous graffiti painted in the *Brandwand* of the building (the *Brandwand* is that bare wall that remains visible when the building next door disappears) featured an enormous face in black and white with the words “How long is now”, as if wanting to say that everything that was happening there could only be understood in the space of the *moment*, of the *now*, of current time.

An unstable, transitory time, alien to any projection towards a teleological horizon. Moreover, the fact that those words were painted on the *Brandwand* involved an added meaning, because the inscription could only be read because the space next to Tacheles was empty and the building that existed before, once demolished, was not reconstructed. Tacheles lasted twenty-two years as an occupied arts centre, from 1990 to 2012, when it was sacrificed in the name of the urban reform of Mitte.

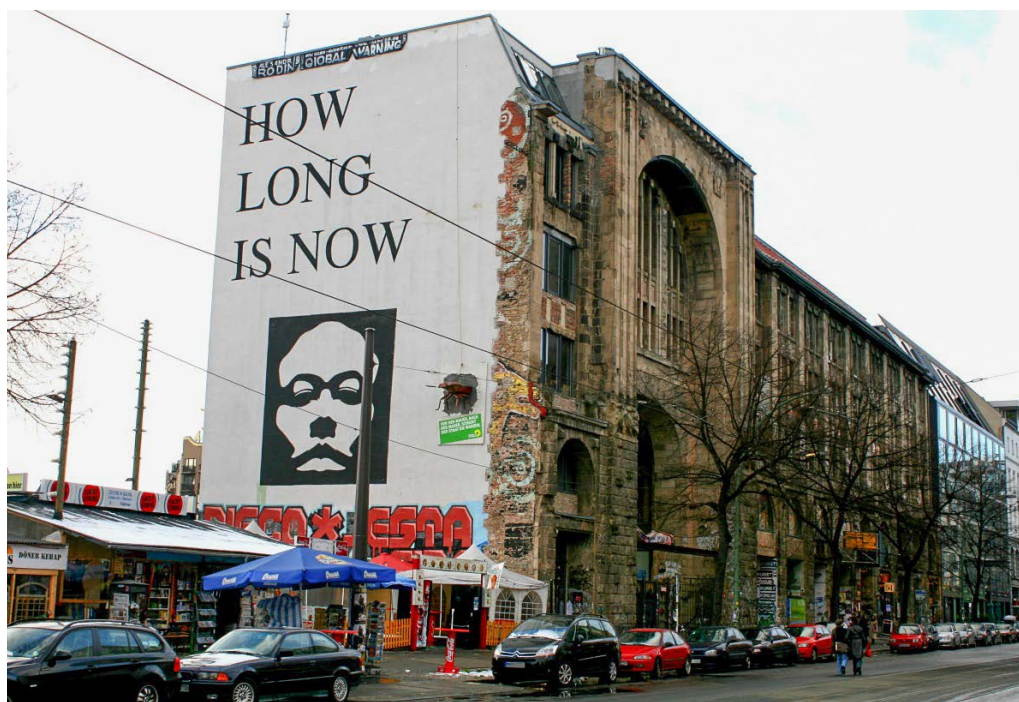


Photo 2. Graffiti on the west wall of Kunsthau Tacheles (Oranienburger Strasse, Berlin). Source: Wikipedia.

Something similar happened last year a kilometre and a half from there, on the other side of Linienstrasse, a quiet and somewhat hidden street that starts just opposite Tacheles and ends just behind Rosa-Luxemburg-Platz. The Volksbühne is a good example of the urban-theatre parable of Berlin. With the permission of the Berliner Ensemble and the Schaubühne, under the direction of Frank Castorf, the Volksbühne was the most emblematic theatre in reunified Berlin, the one that has most related the city to its image, its irreverence and, of course, its ups and downs and (unfortunately) its destiny. For years, the theatre was an important point of reference in the urban space of Berlin, a relation that found its *point de capiton* in the famous sculpture of the wheel with two legs in the centre of Rosa-Luxemburg-Platz. Last year, the sculpture was symbolically dismantled and the city was without it for some months; it has now returned to its place. From 1992 to 2017, during the “Republik Castorf”, the Volksbühne was a not very institutional public theatre, remote, outside the norm; its imposing size and façade, both anachronistic. Its interior was also ruled by “another” time: the foyer, where you felt as if in a light comedy by Schnitzler; in the bar, in a Fassbinder film, and the offices seemed like those of the first episodes of *Derrick*. Even the corporate image, the posters of the shows, the banners hanging on the rooftop, were part of a peculiar communications strategy, boldly unconventional, that helped convey that unique feeling of freedom that was later lavished on the productions by Castorf, Pollesch, Marthaler, Herbert Fritsch, Gob Squad... One factor brings together all these aesthetic initiatives: the use of freedom disconcerts the audience, tends not to comfort them, helps disorient them, alters perceived time and leaves the audience in an *unheimlich* zone, insecure, unfamiliar and barely recognisable. It is not by chance that these creators, who more than the others linked their name to that of the

theatre, conceived their work in symbiosis with the spaces of the theatre. You could not imagine that legendary productions such as Pollesch's *Tod eines Praktikanten* and *Cappuccetto Rosso* could be set outside the Prater (the second auditorium of the Volksbühne, located in Kastanienallee). And when you saw one of those shows with a retro look by Marthaler, the stage seemed to expand to the most extreme corners of the theatre. The same happened with Castorf: seeing his *Faust* at the Haus der Berliner Festspiele last May, instead of the Volksbühne, was a little like seeing Messi playing in the Sporting de Gijón shirt.

I remember that, until recently, it was possible to smoke (anything) in the rooms of the theatre; in the Prater you could go into the auditorium with a beer or a glass of vodka; the tickets were very cheap and the most natural thing you could ask when you stepped into the Volksbühne was: how long will all of this last? The Volksbühne was, rather than a theatre, a public space open to creativity, like many others in the city; a space that for a quarter of a century maintained an air of expiry, of permanent temporary character. An example: when the reform of the main auditorium was being envisaged, in 2009, in order not to interrupt the programme another wooden theatre with semicircular layout was built just opposite the entrance's steps. For some weeks the performances took place there, in the open air, during the spring-summer season, which in Berlin is not particularly dry or sunny. That provisional theatre built in the square, where the voices of the actors mixed with the noise of the city, was called – not by chance – “Space Agora”. Another example: the following year, Pollesch took to Berlin the trilogy he had produced at the Ruhrtriennale; for the occasion, some circus tents were set up on a vacant piece of land between Grantizstrasse and the track of the S-Bahn railway, in the district of Pankow. The simple fact of going to that place was already an experience for many of us, who did not usually visit that part of the city, where basically *there is nothing to see*; but a show by Pollesch in the sunset in a deserted area was a worthwhile experience. Some days ago I searched for information about this piece of land and found out that the whole area was affected by a reclassification project in 2014; the new dwellings should be ready in 2016, but the work has been delayed.

What I will say next is contaminated by a personal suggestion, even though I do not think it is totally wrong and undoubtedly many of you share it: when it changed artistic direction, with the appointment of Chris Dercon in 2017, the charm of Volksbühne suddenly vanished and the image of the theatre changed overnight. Not so much due to the change in programming, which, in fact, was not so traumatic, or because poor Dercon was conservative, because he really is not, and his idea was not so bad either. But perhaps this was precisely the problem: from a certain point of view, the new artistic direction sought to institutionalise the image of outsider theatre that the previous direction had created. It maintained the tendency to experiment, but rejecting its provisional character. It established this temporary, unrepeatable state, making its *expiry permanent*. An old reformed building can be aesthetically more attractive and more accessible but it will not have the same aura it had before the works, when it was falling apart but was

fascinating. Perhaps with these reforms the city gains in functionality but loses in charm, a lesser considered quality because it is difficult to measure. Each place, when it is given as a diaphanous, known, space, when it is no longer *unheimlich*, loses its charm, which we can consider the measure of experience, as entropy is to disorder.

In the end, going to the theatre should not be a diaphanous and accommodating experience; but often it can be very difficult to achieve the experience of what is *unheimlich* in a familiar place with a recognisable programme. Our theatre system has gradually been shaped based on other premises and with other objectives: many people go to the theatre to feel safe and choose the play they will see, the auditorium, the names of the actors or the director (almost never the playwright), based on this need. They don't want to experience what is *unheimlich* but, rather the contrary, they want to feel protected in a comfortable place, looking at people on the stage who show them what they already know, listening to words they have already heard before going into the auditorium and that they know they can agree with. From a certain point of view, these spectators consider theatre as an annex to their home, an extension of their living room, of their private space. And it is interesting to think that, if we do not see it like this, a space is shaped as "public" based on a multiplication of superimposed individual private spaces rather than as a common space for co-participation (a discourse very similar could be applied to our cities: what does "common" mean? "Also mine" or "of everyone"?). Directors and programmers often build the programme based on the need to satisfy this kind of audience, which is the most numerous; and we creators, who have to be liked by programmers, do the same, because otherwise they would not programme us. What must we do as creators? Try to unsettle the spectator through alternative strategies, which reduce our visibility and, therefore, the effect we pursue, or accept the commitment and try to change the things from within, very slowly (perhaps too slowly), almost invisibly? It is clear that this doubt not only refers to theatre creation but to each artistic product that forms part of a production system; and, in general, it can be extended to politics and human sciences: how to change society? With a revolution that suddenly bursts? With a slow work from within? Who is right: Bordiga or Gramsci? Lenin or Trotsky? Luis Enrique or Valverde? Nobody has so far found a definitive solution to the question, not even Slavoj Žižek, and neither can we expect to find it here now. Nevertheless, just as we speak of cities made to the measure of man, we can speak of theatres made to the measure of the audience. The architectonic structure of a theatre auditorium, whether it is Italian or frontal, has always been designed to facilitate the audience's view; in other words, for a model of reception that helps "the gaze from the distance". Probably, in this context, it will be superfluous to recall that the term "theatre" is linked to the gaze: *theaomai* in Greek means "to look", "to project the gaze through the space". This gesture of "having a look" – which etymologically has nothing of the superficial – involves a distance between the observer and the object observed: there is a space between the eye and the object, a safe distance through which the observer feels protected. The Aristotelian logic has turned this "gaze from the distance" into

a gnoseological method. In the concept of *mimesis*, imitation, reproduction or even better “representation”, the life experience was mistaken by the experience of the gaze, and tradition has made the theatre building the place devoted to this visual, although not tactile, act. The representation, which is always *re*-presentation of something absent, allows us to see a *mediata* experience of this *absent*, but distances us from the direct experience, which must be, in fact, the experience of an absence, of a lack. Instead, the theatre building has traditionally been a safe place, a *Heim*, to learn with the mind but without taking with the hands. Those who have worked against this feeling of safety have done so aware of this insufficiency, pushing the audience to touch, rather than to see, and calling on the materiality both of the stage and life. Futurists even sought the physical fight on stage; Artaud in contrast used an interesting metaphor, that of the *plague*. A sickness or an epidemic, given that it has no shape and cannot fall within the domain of the gaze, is always very *unheimlich*. Thus, Artaud asks himself: how can the theatre of the gaze really pollute — this term that comes from *cum tangere*, that is, “touch” — the spectator? Against a theatre of representation Artaud places a theatre of cruelty, which recovers the *unheimlich* part of the ritual, of the magic; in other words, of those experiences that are not only visible but also escape the language articulated in the form of speech. Artaud refuses the Aristotelian logic because the ultimate end of that positivist philosophical tradition is for all experiences to be *heimlich*; and we should not forget that Aristotle, in the *Politics*, precisely identifies the *polis* as the space of institutionalisation of the significant language, the *logos*. The city itself, with its walls, its laws, its social and political organisation, found its reflection in the classical tragedy; this formula of *mise-en-scène* that had already lost — Nietzsche recalls — its original, irrational and Dionysian significance.

Many of the most successful theatre productions in recent years have been related to the desire to change their relation with the *theatron* and the *polis*. Instead of reproducing the *polis* (the community, its organisation) on the stage and showing it from the distance, they have suggested that citizens leave the theatre and delve into the city, going along its streets or into private houses, turning these places into the object of the performance and, above all, a territory to have an experience. This has led to the emergence of a given type of theatre that plays with giving a new value to what is everyday and through which many situations that to our eyes are banal now have charm again. In *Cargo Sofia* (2006), by Rimini Protokoll, for instance, the audience is seated inside a truck with polarised glass through which they can see the outside. This vehicle goes through the city offering the audience, for two hours, a different point of view onto the urban centre where they usually move. I find this example interesting because, to some extent, it is like lifting the stalls and taking them outside the theatre, into the city. Here this idea of filter and vision from the distance is maintained in some aspects, but in projects such as *CallCutta* and *Remote*, the group developed a deeper relationship with the urban space; we could talk about it for hours, mentioning again and again the works of Helgard Haug and Roger Bernat. Bearing them in mind, if we wonder now why the theatre should get rid of

a model of *mise-en-scène* focused on the vision, we are ready to formulate a first answer: because at a given moment it might be more interesting to give up looking from the distance to get closer and touch it with our hands, giving ourselves to the concrete experience of life.

Alice in the Cities

In 2010 I participated in a tour that started in the central hall of the library of Humboldt Universität and ended on the roof of the HAU2. The project was called *Parallele Städte / Ciudades paralelas*. Lola Arias and Stefan Kaegi invited participants to move through the city to attend a series of performative events, curated and set up by other creators. In *Bahnhof* (Train Station), by Mariano Pensotti, four authors were sitting at a metro station writing on a computer the imagined stories suggested to them by the vision of passers-by. What they were writing could be seen on screens visible to all, placed in the four corners of the station. The passers-by were the real protagonists of the performance, because their actions and reactions inspired or modified the activity of the authors. Some of the participants endeavoured to enter the stories of the writers in a more or less hidden way, seeking to attract their attention; others reacted to what they were reading, playing to satisfy or frustrate the expectations that their “characters” created among the audience. All this happened while the underground was running, with the trains moving, carrying workers and tourists who were not aware of the fact that at that moment a performance was taking place. They became involuntary spectators and also themes of the authors’ stories and automatically became the object of vision by the real theatre spectators, who had bought a ticket for *Parallele Städte / Ciudades paralelas*, and who also ended up being involuntary performers. This merger between theatre audience and citizens devoted to their daily activities was a key characteristic of the whole project.

In *Bibliothek*, by Ann Hampton and Tim Etchells, participants had a table reserved at the library of Humboldt Universität and set about reading some books, following the instructions of a voice recorded on an iPod, amidst hundreds of occasional students and readers who passed through these rooms every day. In *Shopping*, by the group Ligna, participants mixed with the customers of a shopping centre; they were distinguishable again when, always guided by a voice in the earphones, they performed a flash mob, which could be seen from outside as a choreography. The spaces chosen for the performances were not the defined and recognisable space of a theatre, but the whole city, with its often anonymous places of transit, introductory zones in which the depersonalisation processes are amplified: hotels, libraries, stations, shopping centres, factories... The recovery of the urban space has, of course, a political significance, accepting the word “political” in its etymological sense: what belongs to the *polis*, the community. The spectators move around, play, make decisions, become political animals, parts of a system that invites them to be active, to get in touch with other people who belong to the community, interacting with them, *polluting them*.

There are many examples of this kind. In September 2014, the Japanese artist Akira Takayama coordinated a series of performative events in the Rin-Main region under the title of *Evakuierung* (Evacuation). The idea was to create routes of artistic escape for citizens forced to leave the city in case of catastrophe. After responding to questionnaires that enabled different types of profiles to be established, participants were invited to visit open air facilities in especially designated places, following the “escape” urban route on special maps. I find the concept of *evacuation* interesting because it is related to that empty space created when one leaves a safe place that is no longer safe to look for another space of safety. The experience is recorded in a book published by Alexander Verlag, called *Evacuating Theatre*, a concept very useful for our symposium. In an interview with Akira Takayama we read: “My interest lies less in introducing elements of the city into theatre than in creating, through theatre, a framework for reencountering actual society” [Takayama, in: *Die Evakuierung des Theaters*: 249]. In fact, if we think about it, the *unheimlich* situations of shared danger also enable a society to be drawn together; we saw it with the 11 September, we see with the terrorist attacks, with natural catastrophes... After all these events a kind of area of consensus is created within which, for some hours or some days, we feel part of a more compact community.

One of the most profitable, non-conformist and *unheimlich* examples of dialogue between theatre and city I remember is the operation set up in 2000 by Christoph Schlingensiefel in the Herbert-von-Karajan-Platz in Vienna, *Bitte lieb Österreich!* (Please, love Austria!). In the rise of Görg Haider’s populism, for a week, in the Wiener Festwochen, a series of containers were set up next to the opera house, within which a kind of *Big Brother* was held:



Photo 3. Reading room of the Humboldt Universität library, in the Centre Jacob und Wilhelm Grimm.
Source: <http://www.ciudadesparalelas.org/bibliotecaale.html>.

the participants were asylum petitioners that would be expelled from the house and, therefore, from the country, through a phantasmagorical electoral vote of the audience. Everything looked like an improvised anti-immigration citizen action and, from a box bespangled with flags of the FPÖ, Schlingensiefel encouraged passers-by to express themselves on the issue. Opposite the installation, open day and night, groups of people met for and against this fake xenophobic initiative, whose theatre nature was concealed. Of course, if its origin as fiction had been revealed, it would not have had the same effect; in contrast, given that the spectators did not know exactly what was happening there, how it had originated and what its real purpose was, the operation caused some concern among citizens (the videos of the debates held in the square prove it). The theatre left the auditorium and camouflaged itself in the urban fabric; disguised as a para-political initiative, it made the city ask itself what kind of society it was building. And it did so by leaving not only its building but also its form of canonical presentation, of fiction limited to the moment of the performance, to actually become again an “event”, which happens unexpectedly and modifies people’s daily existence. Hans-Thies Lehmann recalls that, when theatre is hidden and camouflaged in the city, “it has to find forms and locations where people are not expecting to find it and perhaps will not immediately recognize it. It will take place where the boundaries of what we imagine theatre to be are reached and transcended. Art can no longer be art if it is only art” [Lehmann, 2015: 243]. However, we know that making theatre leave the theatre is not new; and not so much because it had been seen in the 1960s but above all because the tradition of a theatre in a public place, in the open air, in the street, has never ceased in the history of Europe. Still today, in many cities – like this one where we are now – it is possible to attend events that have their origin in the sacred mysteries, in the medieval secular events or in baroque theatre and that, although they are not often labelled as “theatre”, they belong to that wider category of theatricality. Paradoxically, although we often do not realise it, in the European history of the last two thousand years the theatre that has most interested the audience – or, rather, the public affairs, in the widest sense of the term – at the level of the shared imaginary has not been the theatre within the theatres (which is a form of entertainment that has been enjoyed, let us say, by the last three generations; four, if you come from wealthy families) but theatre in the street (which is a thing of the other previous seventy generations). The reason it is difficult to acknowledge it is that, because it is rare in the field of literature, it has always been considered a minor theatre, and only sporadically has it found a small space in the “highest” intellectual theatre (I am thinking of Goldoni with his operation on the *commedia dell’arte*, or of Hugo von Hofmannsthal with the rewriting of *Jedermann*, or of how José Sanchis Sinisterra has recovered a “minor” theatricality which, certainly, has nothing of the minor). With the reduction of the role of the text and the dramatic representation, the problem of literature no longer concerns so much these performative forms that are developed outside the auditoria. At a given moment, producers and theatres realised that they could offer their audience the possibility of not going to the theatre but to other spaces in the

city; or even that the theatre went to them: to the square or even their homes. This began to intrigue the spectators. Once it was decided that going to the theatre did not mean having to cross the doors of an auditorium, the entire city became the ideal place for these kinds of shows. This is also the starting point, for instance, of a series of operations related to decentralisation towards peripheral areas, implemented in different cities after the Second World War. I am thinking of Paris, of course, with projects such as the Car-toucherie; or of the city where I was born, Milan, in the work undertaken by the Piccolo Teatro, first with its expansion towards the working-class neighbourhoods and later, for instance, establishing itself in the venues of Spazio Bovisa with *Infinities* by Luca Ronconi, in 2002. In the last twenty-five years, with the deindustrialisation of the urban centres, theatre has discovered the beauty of the big former industrial buildings.

In Berlin it has been dance, the performing art of the non-representation, that has most used these venues: Radial System, Dock 11, Sophiensaele, Tanzfabrik, Uferstudio, and so on. I think that, also in this case, the determining factor is the empty space, which offers artists and spectators great freedom of imagination and movement. Some months ago, within the Tanz im August Festival, the former brewery Kindlbrauerei hosted *Inside Out*, by Isabelle Schad, who presented six different dance pieces on the three floors of the building. The factory, which is five minutes from my home, has been reformed and now functions as an arts centre; but I remember its enormous rooms open to improvised parties, such as New Year's Eve 2009 when the Kindlbrauerei in disuse was partially occupied by a citizen group. Another example: that same year Sasha Waltz was invited to reopen the Neues Museum, where the reform had been completed. Before they put the works on display in their corresponding places, the German choreographer used the big empty rooms of the museum for the intervention *Dialog 09*, a piece conceived precisely as a dialogue between the performers and the space of a public venue that was not yet open to the public. In all these cases I find it interesting to highlight the extreme freedom that the empty space offers to choreographers to direct the movements of the performers, and to do them, in wide spaces, not recognisable as theatre venues, which from a certain point of view surprise spectators. And the audience also enjoy freedom of movement, encouraged to wander as much as they like through the different rooms and choosing the route and the times, while being accountable for the use of those spaces. We can also approach it this way: an event of this kind offers the audience a kind of mirror of the relation between citizens and the city; a city invites citizens to live in it actively (to discover it, to go through it, to experience it) as does the performance with its spectators. In both cases, the level of satisfaction of the citizen/spectator is determined by the range of possibilities, by the variety of events, by the ease of movement, by the fact that it awakens the feeling of being in front of something wonderful. I think that the city is precisely the place where wonder, which in theatre can only be shown and looked at, can be touched and experienced. An old film from 1974 reminds us of this: *Alice in der Städten*, by Wim Wenders, the director who has most analysed the insufficiency of the gaze through the big utopia of the camera-eye. *Alice in the Cities*:



Foto 4. © Davide Carnevali.

the protagonist is a girl with the same name as Lewis Carroll's character, but her journey among wonders is set in the German cities. We believe that children do not limit themselves to looking, they want to be close to what they see, their experience is not complete in the gaze: it is really complete only if they can touch it with their hands.

Talking of wonder and children, I find it appropriate to mention a project that has been going for ten years in the city of Nantes. The former Dubigeon shipyards on the river Loire have been, since 2007, the house of *Les machines de l'île*, an area of exhibition, creation and entertainment for big theatre machines, a small world that seems to spring from Jules Verne's imagination. The main attraction is a big mechanical elephant (photo 4) that leaves its hangar every day and walks for half an hour through the streets of the island, carrying around fifty passengers including adults and children.

At present they are designing *L'Arbre aux Hérons*, a steel tree 50 metres in diameter and 35 metres in height (more or less a ten-storey building), although from its highest branches mechanical birds can take flight up to forty-five metres. The tree will be covered with plants and organic materials and visitors will walk through its branches using stairs and mechanical animals, such as caterpillars that work as lifts. The cost of the project is around 40 million euros and is fully supported by the Council, which considers the *Machines* a source of visibility and tourist attraction for the city.

The reason my interest as a spectator, who has seen a lot of theatre in many auditoria, has moved towards these kinds of shows, is because of the amazement, the dislocation it causes and the feeling of being in front of something wonderful awakening. When I ask a friend to come with me to the theatre, I think he or she accepts more willingly if I suggest an experience outside the theatre. I know that it is not a statistic validated by a scientific study, but that's the way it is, believe me: my friends' happiness has no scientific basis. Perhaps these kinds of events are what better meet our compelling need for change: we are living in a period where change obsesses

us, we want to be anti-conventional at any cost. Our life is so monotonous that it must appear multiform on Facebook, we must constantly post photos on Instagram that prove the multiple faces of our personality, which show how varied our activities are... Social media has permeated our lives with this dual function: on the one hand, to make us see as a uniform mass of users; on the other, to offer each individual the opportunity to build a personal story outside the common. A good reason for the attraction we feel towards theatre in non-theatrical spaces may be the following: the need to change and the interest in an event that invites us to adopt a different perspective on something we already knew. Not only, as we have said before, on the city and the public space but also a different point of view on the theatre art itself, on its potential, on its role within society.

Theatre for the End of the World

A couple of years ago I was invited to the Muestra Nacional de Teatro in Mexico as an external observer and I had the opportunity to expand my knowledge of Mexican theatre, while attending around forty shows in two weeks. If I think about it two years later, the clearest memories I have concern those events that were presented in non-theatrical spaces. The *Ricardo III* by the Compañía de Teatro Penitenciario de Santa Martha Acatitla is a production of Shakespeare's classic play performed by inmates, but the real experience, everybody said, was going to Santa Martha, in the south east of Mexico City, into the prison, walking through the corridors and taking in to the sound and smells of that place. This, of course, is not so easy: it is necessary to file a specific request, send the documents, fill in the forms and, to find a place, you have to book weeks in advance because it is always sold out. Perhaps the desire of the people to visit such a terrible place depends on the fact that what is *unheimlich*, even if it is not appropriate and we do not like it, attracts us a little; like everything we are not familiar with. The value of this attraction must not be underestimated: as human beings, it leads us to explore new paths, to take risks. Something inherent to our genetic code, which goes back to our origin as nomadic hunter-gatherers, urges us to do it.

In *Shift y suprimir*, by Monos Teatro, the audience was invited to the house of the actors, who performed fragments of daily life, explained their lives and metaphorically undressed, while opening their thoughts and feelings to the audience while also opening that intimate physical space that is their home, their bedroom, their bathroom. The show ended on the rooftop where people arrived through an uncomfortable window and walking up a small staircase: once again, the charm of unusual places, difficult to reach and theoretically forbidden as they are private. Of course, this is not new: theatre has been performed at home for years; in Buenos Aires it gave way to a very powerful movement; here it has become a trend for economic reasons, with microtheatre. Theatre in inhabited houses and theatre in uninhabited houses: in *El puro lugar*, by Jorge Vargas for Teatro Línea de Sombra, the spectators went into an abandoned building, in ruins. Within the different rooms it was possible to consult documents and speak with the performers,

who had been witnesses to the stories of different places located in the city of Veracruz, which for one reason or another had been a setting for violence and had been abandoned by the residents in the area. The show was originally performed in *el puro lugar* (the exact place) where the events described had occurred. By exporting it to other locations, the group sought an especially significant space that had suffered the same fate, which in Mexico unfortunately is quite easy to find due to its reality. The transfer from one place to another also created an interesting reformulation, which influenced the performative act and became part of it: interacting with the participating audience, the performers re-programmed their discourses bearing in mind that an additional explanation on the origin of the project itself was necessary. It was not enough to speak of the story of the place: it was also necessary to speak of the places where the story had occurred. This “speaking of” was, to some extent, a cathartic act and came along with the fact that the participating spectators, with their physical presence, gave new life to those buildings. All this redeemed that place, taking it back to a *lugar puro* (pure place). It was on this occasion that someone mentioned to me “Teatro para el fin del mundo” (Theatre for the End of the World).

It is a far-reaching project in the form of a platform driven by diverse groups, whose objective is to study, analyse and actively intervene in architectural and urban contexts, undermined by acts of violence, with the aim of returning them to their use and life. As pointed out in the presentation note, “the programme is made up of diverse systems of operation as an emerging alternative for the recovery of the urban space and its memory, inhabiting the remains of history in the cities.” The project began in 2012 in Tamaulipas, and later was extended to Argentina and Uruguay, while taking Latin America as its main reference. Currently, for instance, there is a programme of interventions underway in the neighbourhoods of El Cerro and La Teja in Montevideo. The goals of the TFM in Uruguay for 2018 are:

- support and expand the programme of on-going intervention of artistic work in the territory;
- strengthen the work of professional research for the development of the intervention of abandoned spaces and promote the new knowledge generated;
- foster the creation of new audiences;
- promote the on-going work with socio-cultural institutions that are a benchmark in the area, particularly with those that plan actions in the territory.

The platform has dealt with the recovery of the urban space in an overreaching way, working in spaces devastated by human and cultural phenomena but also natural such as earthquakes and tsunamis; recently it has also addressed the migratory phenomena that affect the European Union. In an interview conducted a couple of years ago, Ángel Hernández, speaking of communities and individuals in migration, emphasised that “by challenging these so deeply established models, they have found alternatives to reshape

identity through non-localisation, non-geography, non-identification; in other words, non-identity. This is what particularly concerns this project, as it asks itself about how, depending on this non-belonging, a belonging can be transfigured that, in an emerging way, is established as a strategy of survival and resistance for these communities in displacement.” I would like to highlight the concepts of “non-localisation” and “non-identification”: migrating, changing a familiar place for a strange one, experiencing insecurity... One of the focuses on which TFM is working is the forced domestic emigration in Mexico as a result of violence, with special attention on urban spaces confiscated by the drugs trafficker. Complete neighbourhoods stolen from the city to be used a business and exchange base, which the legitimate inhabitants have abandoned over time, are recovered through performative interventions and other activities in which the audience is invited to occupy those public spaces again. The danger factor, in these cases, exists.

Sometimes I have spoken to companies working at high risk bordering places, such as Ciudad Juárez, which literally puts their lives at risk every day to maintain, through theatre, a space of cultural resistance and make uninhabitable areas liveable again. Here, the exposure to risk becomes a determining factor, which conditions the aesthetic proposal through an ethical need: the presence of the body, of the performer in the first person. Actors and spectators share a space and time marked by a specific risk, theatre forgets the protection that an auditorium of a specific institutional context may offer, and the event takes place under the sign of uncertainty, its temporary character, the insecurity that identifies unknown, untamed, hostile *unheimlich* places. “How in hell can someone risk their live for theatre?”, I think with my European theatre man mind, and I realise that, when I think in this way, I see theatre as an end rather than as a means. I speak about it with a girl of just over twenty, who has just had a baby, a member of Teatro Bárbaro, a company based in one of the most confrontational neighbourhoods in Chihuahua. I ask her: “Aren’t you afraid? You’ve just had a baby, why don’t you stop?” She answers: “Because I would like my daughter to grow up in a city where she could live freely and didn’t have to hide.” In *Ética y representación*, José Antonio Sánchez speaks of the ethical commitment of someone risking their body, offering as an example groups such as Teatro Abierto and Yuyachkani, which played a very active role during the 1970s dictatorships in Latin America, representing a silenced collective voice and taking on the burden of the prohibited public events. A dynamic typical of the great events in the open air was created in the closed venue of a small theatre auditorium: it was theatre as a condensed space of the city. The case of military dictatorships is significant; in all these realities, the individual lives in a constant state of danger; not only in their public exposure but also in their private dimension, in usually safe places such as a flat or a private home.

I would like to conclude this presentation by mentioning a last personal experience, in which I am personally involved as a creator. In June, we debuted with a production by the Münchner Biennale and the Staatsoper Unter den Linden, a show called *Ein Porträt des Künstlers als Toter*, a personal story about two dictatorial regimes: the Argentinean (1976-1983) and,

as a reflection, the national socialist (1933-1945). In this docufiction show, the actor Daniele Pintaudi explains in the first person a private event that took place in 2014: the warning, by the Argentinean Ministry of Justice, of the opening of a judicial process concerning a flat located in the city of Córdoba, Argentina. The property, acquired by a relative of Pintaudi in 1978, was expropriated from a musician, a supposed political dissident, during the military dictatorship, and for this reason the family of the legitimate owner today is asking for its return. When he disappeared, the musician was working on the incomplete scores of a Jewish musician, who in his turn had disappeared during Nazism. The construction of the show oscillates between biographical research and historical investigation; based on a portrait of the disappeared artist, it expands to reflect on a form a barbarism: that of state violence, which is repeated in diverse historical and geographical contexts, and which could also be dangerously repeated today. On the stage we reconstructed a section of the flat; in the theatre this space is somehow extracted from the *continuum* of the story, building a bridge between 1941, 1978 and the present; between Argentina, Berlin and the place where the show is performed. But the flat is also the private space that becomes public space: after the judge has ordered the return to the family of the disappeared, at the request of the family, the family becomes a house-museum and a site of memory. Meanwhile, the private space finds its place within a public space, the theatrical space, which in the case of the Staatsoper is even more significant, because of the role that the square just opposite it, Bebelplatz (where Nazis used to burn books), has taken on in German history. In the final part of the show, the audience is invited to stand up and step on the stage, as if entering a house-museum; and they are invited to use this space and touch the objects to check that everything the actor has said has really happened (photo 5). Citing a sentence from the judge's ruling, the actor tells the audience: "What you see here is the reconstruction of the flat object of this judicial process. I would like you to look at it closer. Touch it with your hands. We are so used to listening to words on dictatorship, on state violence, looking at photos, videos... that we have become insensitive to words and images... But if we enter a real place, touch it, touch the objects, see that actual events have taken place there, it is something different. This is why an occasion such as this should prove useful," he said referring both to the historical trial and the theatre event, as if they were (and can be) the same thing.

I think that the meaning of the initiatives we have analysed here may be this one: to challenge the relationship between time of life and time of art through experimentation and the production of an *extra-ordinary* time. And challenge the relationship between private space and public space, by which the city, the public and political space par excellence, often becomes the setting of these operations. But making the spectator live in another time and another space also means reactivating their sleeping consciousness and put entertainment at the service of this experience. It means accustoming spectators to experience, to put the body (their own body) to experience the expiry of the body and existence, and experience its fragility. It means letting someone have a physical experience that leads them to change their point of



Foto 5. © Charlotte Pistorius.

view about reality, accepting even what is *unheimlich*, its most uncomfortable but fascinating and particularly stimulating part. The experience of the emptiness, of uncertainty and risk takes spectators far from their comfort zone and pushes them towards a practical activity in the first person which, along with that of other spectators, becomes a collective and therefore public activity in an exercise of empathy that can only be intellectual. This awakening of a feeling of community is indispensable to reconstruct the social fabric and a sense of community that are, at present, quite exhausted; an exhaustion that dramatic theatre, in contrast, finds it hard to counter because it is linked to its own system of production and to the protected and protective space of the theatre auditorium.



Bibliography

- LEHMANN, Hans-Thies; HAYASHI, Tatsuki; PEES, Matthias (eds.). *Die Evakuierung des Theaters*. Berlín: Alexander Verlag, 2015.
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Ética y representación*. Mexico City: Paso de Gato, 2016.
- TALEB, Nassim Nicholas. *El cisne negro*. Madrid: Editorial Planeta, 2012.
- WENDERS, Wim. *Alice in den Städten*. German Democratic Republic: Filmverlag der Autoren / WDR, 1974.

Lluèrnia, Light and Fire

Scenographies in the Public Space

Pep FARGAS

fargasolot@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Pep Fargas is currently Managing Director of *Lluèrnia, festival del foc i de la llum*, held since 2012 in Olot. He was manager of *Transversal, xarxa d'activitats culturals* from its foundation in 2005 to 2011, and Arts Councillor at Olot Town Council between 1999 and 2005. As a cultural activist he has promoted several initiatives such as the *Fòrum de Teatre*, the *Factoria de les Arts* and the *Artista del Mes*. As actor and theatre director he has formed part of several companies such as *Zootrop Teatre*, *Pimpampum*, *Foc!* and the *Cia. Pepa Plana*.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Lluèrnia, festival del foc i de la llum, is an event held annually in Olot on the second Saturday of November that invites creators from diverse disciplines to suggest a new approach to the urban spaces of the town with fire and light centre stage.

Formally it features ephemeral installations designed by visual artists, architects, set and lighting designers... that for five or six hours transform the streets, squares and other public spaces into scenographies in which people can move around, some of them interactive, through effects produced by light and fire. The article seeks to introduce the festival and present it as a real environment to experience the projects designed by students of schools of art and set and lighting design.

Keywords: art, street, fire, light, ephemeral, creation, participation, city, schools, nature

Pep FARGAS

Lluèrnia, Light and Fire Scenographies in the Public Space

The Natural Framework

Olot is a medium-sized town, of 37,000 inhabitants, located in La Garrotxa Volcanic Zone Natural Park. The urban environment, poor in architectonic heritage after having been destroyed in two earthquakes in 1426 and 1427, is, in contrast, highly permeable in terms of the natural environment, with a marked volcanic character. The municipal district has several craters and volcanic land quarries integrated as urban spaces with recreational uses. The Fluvià River crosses the town and also forms urban landscapes with a great deal of vegetation. Basalt, a black stone due to its igneous origin, is part of the buildings of its old neighbourhood, which is experiencing a clear process of degradation. It is, therefore, an urban landscape that continuously evokes its origin in fire and nature.

The Social Framework

Since the mid-1980s, as has happened in other middle-sized towns in Catalonia, Olot has reclaimed the street as a space for popular events and culture, whether by popularising its main festival – the Festes del Tura –, holding its absolutely ground-breaking Carnival, programming an international seminar on contemporary architecture or, very particularly, from 1985, by holding the Fòrum de Teatre, which gradually programmed visual arts installations with the Factoria de les Arts. It was followed, in 2002, by Panorama (PNRM), a festival that for 11 years showcased the most innovative initiatives in the field of performing and visual creation, many of which were site-specific. The festival culminated with the holding of Panoràmica, a big yet brief show that, with the participation of many citizens, was an ephemeral initiative related to land art and that inspired the first edition of Lluèrnia on 10 November 2012.

The festival

Lluèrnia is a short festival, lasting from sunset to midnight, which in 2018 was held on 10 November. For six hours, artists from diverse disciplines – architects, lighting, set and interior designers, visual artists and video creators, as well as students from some of the university art and design schools of Catalonia, cultural associations in the town, residents, retailers, and primary and secondary school students in the area – fill the streets and squares of Olot with their ephemeral installations, performance art actions or shows, which have as a common element the use of fire and light as raw material and seek to make us rediscover everyday spaces by lighting them with a contemporary creation approach.

Lluèrnia seeks to become a participatory festival based around fire and, in this way, to take root in the volcanic natural environment of the region while emphasising light as the element resulting from the technological taming of fire. To this end, the festival's programme seeks a balance between two types of events: on the one hand, those self-produced such as *L'Hort de la llum*, in which vegetable gardeners are asked to represent their vision of the taming of fire to turn it into light, and the *Contes a la vora del foc*, evoking the transfer of knowledge from the cave to today; and, on the other, the artistic projects submitted to an open call. Moreover, it also seeks to offer a real environment of creation for initiatives conceived in the art and design schools.

Formally, it is a short yet very intense festival, which exploits the good weather of the Indian summer, just when the time change lengthens the nights and the first cold days of the end of autumn invite us to come closer to the fire and rediscover its virtues. In its first six years of existence **Lluèrnia** has become a real citizen event that attracts a large number of visitors,



Lluèrnia 2018 Photo: Andrea Bocato / Rooster, hen or chick – Lola Solanilla.



Lluèrnia 2018 Photo: Pep Sau / Llu(m)èrnia – EASD d'Olot. ESDAP Campus Olot.

estimated at over 20,000. It programmes around fifty ephemeral installations of unquestionable quality, as proven by the numerous external prizes awarded to some of them, and it is recognised at a national and international level as one of the benchmarks of ephemeral creation with the use of light and fire.

The festival is organised by **Lluèrnia, associació cultural**, which brings together diverse cultural agents and associations in the town and has the economic support of Olot Town Council, Girona Provincial Council, the Government of Catalonia and several private sponsors. The festival is managed under the artistic direction of the architect Xavier Bayona Camó and a small production team, and with the collaboration of many volunteers who make it possible.

Programme Make-Up

The programme seeks a balance between the installations that give the festival its character, the emergence of new talent, the excellence of the work of established creators, and space for experimentation of the school projects in a real environment.

Therefore, since the second year it has been structured as follows:

Open Call for Projects

Usually, from late March to 15 June there is a call for projects to participate in the festival. Anyone interested can send their project with the sole condition that its main element is fire and/or light. These projects are examined by a jury comprising professionals from the field of architecture and lighting design and members of the organisation of the festival, which delivers its verdict before 30 June. The quality, originality and both technical and material feasibility of the productions are assessed, as well as their suitability.

The organisation of the festival coordinates with each one selected to assign them a specific site and determine, if appropriate, the investment for the production, the technical record, logistical aspects, and so on.

Commissioned Initiatives

These give the festival a distinct profile:

- a. **L'Hort de la llum (The Vegetable Garden of Light)** is entrusted to a vegetable gardener and announced in mid-June. The vegetable gardener reflects on the taming of fire to turn it into light as in a vegetable garden nature must be controlled to transform wild plants into vegetables. Each year's vegetable gardener is chosen by a board formed by the vegetable gardeners from previous years and a recognised creator is appointed.
- b. **Els Fogons de fra Sever (The Kitchen of Brother Sever)**. Every year the *Penya AOAPIX* is responsible for the design and preparation of this space, traditionally in *plaça del Campdenmàs*. Formally it is suggested that their installation should evoke fire as a central element of the kitchen and meals as points of meeting, exchange and social cohesion. *Fra Sever* was a Capuchin friar from *Olot* who wrote the first cookery book in Catalan.
- c. **Pim Pam Pum Foc!** An appropriate space is reserved for the installation by the local street show company, which started the festival. They are always installations where fire is prominent and are very well received. In 2014, under the direction of *Marcel·lí Antúnez*, they presented the show *Farga Budell*, with an interesting piece on the reinvention of the popular bestiary based on the mythological origin of fire.



Lluèrnia 2018 Photo: Lluís Martínez / Origami Lava – David Oliva, Anna Juncà.

- d. Contes a la vora del foc (Tales by the Fire).** Fire as a cathartic element, as early as in pre-historical times, around which we have passed on knowledge, experiences, legends... in short, culture, from one generation to the next. Every year it is entrusted to people or groups linked to the performing arts world who usually use shadow theatre or objects. We work with the IF Barcelona festival, which selects the most suitable company.
- e. Primary schools.** Primary schools in Olot and La Garrotxa region are invited to participate in a joint installation, designed and produced by the festival, with the collaboration of teaching staff teams and the parents associations in the schools. A prominent space is found in the festival and it is given the greatest relevance possible to highlight the importance of the creative participation of children in an event for the whole town.
- f. On és el drac? ? [Where's the Dragon?]** This is a game in which one must discover the location of the burners of the aerostatic balloons that the company Vol de Coloms kindly provides for the occasion. The children and adults visiting the festival enjoy looking for the flames that the festival's dragon breathes and that every year we hide in a different rooftop.
- g. Lluèrnia Kids.** A space aimed at children so that they experiment with light, shadows, screenings and black light.

Space for Experimentation

From the outset, Lluèrnia has provided a real environment for showcasing the work of students of architecture, art and design schools, university master's degrees in lighting design and any other discipline such as set design or ephemeral creation related to fire and light.



Lluèrnia 2015 Photo: Santi Palomé / Crater – Xavi Bayona Camó.

We believe that the festival can be a good living lab in which to produce the projects prepared in the classroom, and that it has taken on the risk of programming those proposals that the teachers consider appropriate in the framework of the events.

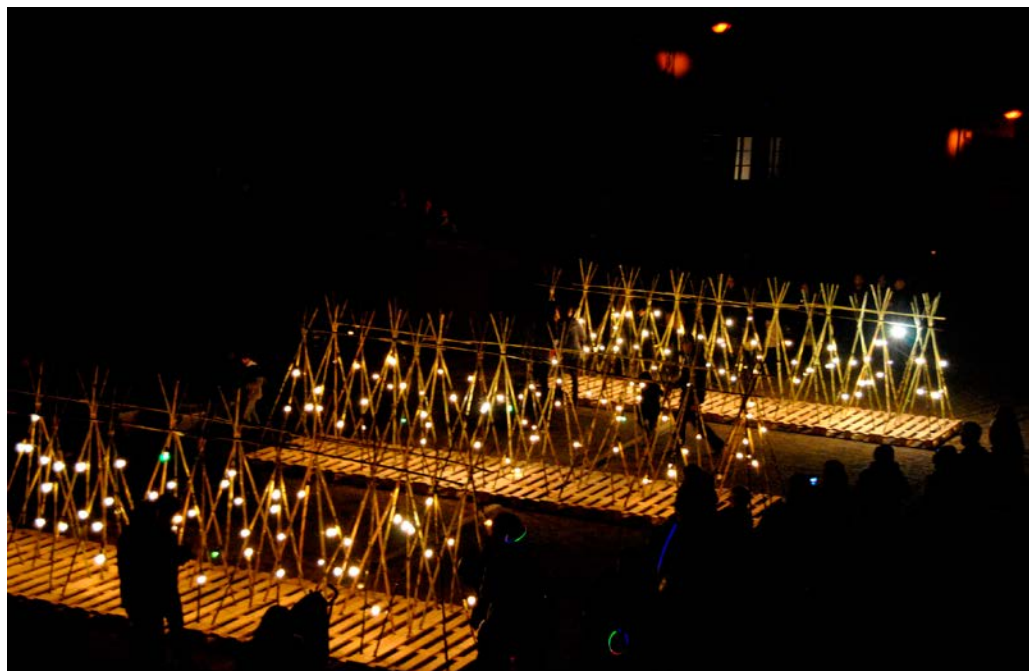
Although other collaborative systems can be assessed, generally the project supported by the teacher is accepted and the festival provides a small budget for production expenses, mainly materials and transportation.

During the morning of the day of the festival, the school students themselves set up their creations in the space previously assigned to them. The technical teams of Lluèrnia provide, if necessary, an electrical connection point. The festival begins when it is dark, by 6.30 pm, and ends at midnight, when the installations are dismantled.

Although Lluèrnia is held in the early days of November, when the schools have only recently started the year, good planning by teaching staff and hard work by the students have so far yielded quite notable results. However, we agree with the teaching staff that the work process is much more important than the final result, as shown by the continued participation of the schools.

Festival participants:

- **Olot Higher School of Art and Design**
- **Terrassa Municipal School of Art**
- **EINA, Barcelona University School of Design and Art**
- **Faculty of Fine Arts, University of Barcelona**
- **EADR Reus School of Art and Design**
- **EDRA Rubí School of Art and Design**
- **ELISAVA Barcelona School of Design and Engineering**



Lluèrnia 2014 Photo: Eloïna Millan / The vegetable garden of light – Maria Güell Ordís.

Fifteen days earlier, on Saturday 27 October, all the participating creators are invited to the Vermut dels Enlluernats, where the projects are briefly introduced in a public session with the presence of all the other professionals and students.

It is an experience highly valued by all artists, who have the opportunity to meet and share their projects in a relaxed atmosphere.

Collaboration with Other Institutions

Lluèrnia seeks to be an event closely linked to its environment, which enables reflection and practice on relations between the urban public space and ephemeral art. To this end, it has the participation and collaboration of several institutions, specifically:

- **Museus d'Olot.** Both at the **Museu dels Sants** and the **Museu de la Garrotxa**.
- **Transefimers.** It is a project led by the Xarxa Transversal d'Activitats Culturals, which promotes the exchange between creators that have participated in several street art festivals in some towns of the Network.
- **Landscape Observatory of Catalonia.** A conference linking landscape and light or fire is organised. The management of the Observatory is responsible for selecting the speakers and we include it in the programme to give it more visibility.
- **Architects' Association of Catalonia (COAC) – La Garrotxa and Ripollès Delegation.** The collaboration with the local delegation of COAC results in an academic session, open to the general public, on ephemeral architecture and the treatment of light and fire in architecture.
- **Soy Cámara – CCCB.** The collaboration with this documentary film programme of the Centre Cultura Contemporània de Barcelona provides a session prior to the festival on the use of light in the public space.
- **Sismògraf.** In the framework of the fringe festival, Sismògraf programmes a series of “replicas”, one of which will be co-programmed by Lluèrnia. However, this replica could be held during the week prior to the festival or, even, as a prelude, in summer.
- **Institute of Photonic Sciences (ICFO).** This year we would like to start working with the ICFO that could somehow continue in the programme, whether with the creation of an award or a special mention for the installations, promoting some kind of guided participation or any other initiative that could link science with the festival.
- **Binari, Associació Cultural.** For the second year we will co-produce an installation with this association, whose aim is to promote contemporary creation. It will be exhibited at the Banyal and at Lluèrnia, with the corresponding adaptation to the space of each festival.

The Spaces of the Festival

In essence, Lluèrnia is a street festival, precisely to search for new forms of lighting, new approaches to the everyday space. Nevertheless, there are some proposals that use closed venues such as the hospice, some shrines and some entrances of the houses.

We endeavour to rediscover everyday spaces to meet the need to distribute the flows of visitors so that the town centre is not overcrowded. Two years ago, we started setting up installations on the Fluvià River banks, specifically on the left bank, the closest to the centre of Olot, in order not to lose the link with the streets of the historic centre that also accommodates many projects. This year we will repeat this route and, if necessary, we will enlarge it down river, towards the neighbourhood of Sant Miquel. We will also try to get closer to the Montsacopa volcano, particularly the volcanic land quarry occupied by the Pim Pam Pum Foc! and on the site called Les Estires.

People's Participation

Organisations and Associations. The aim expressed by the festival to become a participatory and popular event around fire and light fosters the participation of all citizens, whether individually with the decoration of house balconies and windows or shop windows, or collectively through willing associations and organisations.

Càritas Garrotxa. We will continue with the work started two years ago that enables the social organisation to sell small candles called *lluèrnies* and that we ask the residents to light on their balcony or window. All profits from sales go straight back to the campaigns of this social organisation.

Management Team. Lluèrnia, festival del foc i de la llum, is managed by Lluèrnia Associació Cultural, a non-profit association founded in 2013 by private individuals and the group AOAPIX (Associació d'Olotins Amics del Porc i del Xai), the street show company Pim Pam Pum Foc! and the Teatre Principal d'Olot.

The **Organising Board** works for free throughout the year on the design, coordination, production and promotion of the festival. It is currently made up by: Marta Aumatell, Ferran Bassaganyes, Xavier Bayona, Aniol Coll, Pep Fargas, Anna Juárez, Edu Martín, Esteve Planella, Joan Riera, Neus Serrat, Lola Solanilla and Jaume Tané.



The City as Stage in Rimini Protokoll: A Conversation with Helgard Haug

Guillem ALOY

guillem.aloy@upc.edu

BIOGRAPHICAL NOTE: Guillem Aloy is an architect, researcher and PhD candidate in Theory and History of Architecture at UPC-ETSAB with the thesis: *Atles d'arquitectura teatral a Mallorca. Territori, arquitectura i espai escènic* (Atlas of Theatre Architecture in Majorca. Territory, Architecture and Performing Space), supervised by Antoni Ramon and Joan Mas i Vives. He received the Ciutat de Palma Research Award 2017 and the Institut d'Estudis Catalans scholarship 2018.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

On the morning of her presentation at the Symposium “Theatre and City” in Barcelona, the director and author Helgard Haug, founder of Rimini Protokoll, welcomed the Observatori d'espais escènics UPC-ETSAB to the Institut del Teatre for a discussion about the role of the performance space, the urban realm and stage design in Rimini's theatre and sound plays.

Keywords: space, stage, city, theatre, Rimini Protokoll, Helgard Haug, interview

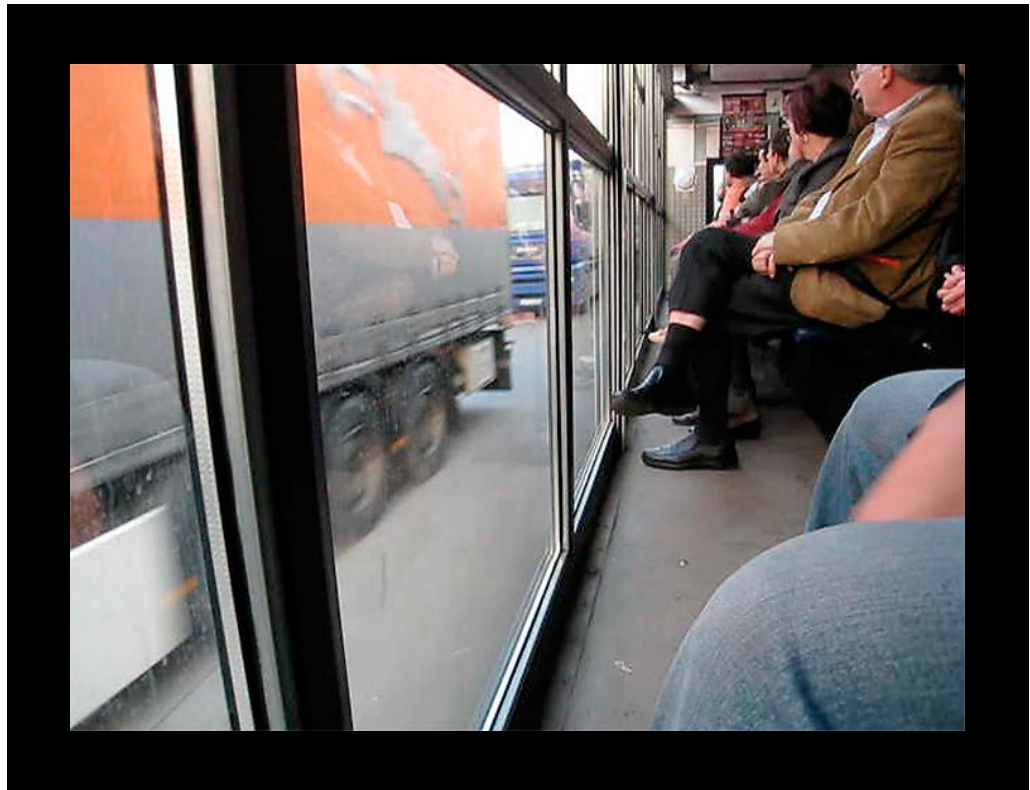
Guillem ALOY

The City as Stage in Rimini Protokoll: A Conversation with Helgard Haug

Helgard Haug is a director and author who, with Daniel Wetzel and Stefan Kaegi, has been writing collectively under the label Rimini Protokoll. “The truck could be our own venue, our own answer on how to use space in theatre,” says the Berlin-based author. The director trio’s artistic statement focuses their work on the “continuous development of tools of the theatre to allow unusual perspectives on our reality,” a meaningful statement when it is translated into performance space and stage design. A feat made all the more impressive by their choice of subject matter and spaces: consumerism, politics, death, labour and society performed on a stage, in exhibition halls, living rooms, shop windows, the urban realm and in a conditioned truck.



Helgard Haug © TTFotografie/Schauspielhaus Zürich.



Video MVI_1947. *Cargo Sofia-Barcelona*. Recorded by Observatori d'espais escènics in Barcelona in 2007.

Internationally acclaimed by critics, in 2007 Rimini Protokoll received the prestigious German theatre award DER FAUST. The following year, they were awarded the Europe Theatre Prize in Thessaloniki, and in 2011 Rimini Protokoll's complete works were awarded the Silver Lion at the 41st Theatre Biennale in Venice, among others. For this interview, Haug took a break from the Symposium "Theatre and City" held at the Institut del Teatre of Barcelona to invite the Observatori d'espais escènics UPC-ETSAB¹ to discuss her trailblazing work on theatre and how it relates to space, stage design and the built environment, and how she continues to open up new perspectives on our reality.

Guillem Aloy: I would like to explore the sense of urban and architectural space in your work as Rimini Protokoll. Have you always consciously thought about the performance space in your theatre?

Helgard Haug: In the early stages of our activity we already worked both outdoors and indoors. When working inside, the venues were more or less multifunctional black boxes. These were the places open to experiments – their audience is younger and more open-minded than in more traditional venues. Although I actually really like the old-fashioned, more traditional spaces.

1. Conversation held at the Institut del Teatre in Barcelona on 28 September 2018. Transcribed by Laia Montserrat and supervised by Professor Antoni Ramon. More information about the Observatori d'espais escènics at: <http://espaciosescenicos.org/>.

GA: Such as in Italian theatre, where the audience sits in front of a play?

HH: Yes — and this is a confession — to be honest I am often very inspired there. It's a love-hate relationship. On the one hand, I am often very frustrated by what is presented in those spaces and how artificial it is and ignorant about the reality that is kept outside of it and, on the other, I really like to play around with those conventions and traditions. The rules are so strict in those spaces, the conventions so dominant... There is a central perspective, there are lights on, the audience in the dark...

GA: And a different way of thinking about theatre as a creator.

HH: Absolutely. But it's fun to take advantage of it and use it in a totally different way. For example, the revolving stage. Our project *100% City* was inspired by this technique. We imagined revolving the stage constantly and inviting ordinary people from the city to come on stage and just step into the limelight. To present themselves in a constant flow. A whole city! Day and night. Where every inhabitant will get their five minutes of fame!

GA: I was at the performance in Brussels of *100% Brussels*. I remember a hundred people on the stage. I remember the video screen, and the circle. They were moving all the time. It was quite impressive to see those one hundred real people representing the population of the city on a stage, performing the statistical reality on the stage instead of on spreadsheets.

HH: Yes. The concept transformed a bit and we invited one hundred people onto the stage in order to represent the whole city. The play is mainly based on questions that they can be answered in various ways. It is like a mirror held up to the whole city. And the basic intention is still the same: to open the doors of the theatre and let some fresh air into those dusty, dark spaces. Very rarely are there theatre venues that have a window or a door to the outside. And our first action is always to open to it! It was always very symbolic to me that most traditional theatre takes place behind those big walls, detached from real life instead of trying to interweave with it.

GA: And do you reflect on space, on the performance space? Is it something naturally related to the piece or do you consciously think about architecture and the urban realm in your theatre?

HH: I think many projects are inspired by the actual site. Observations in the city or visits to spaces can trigger a whole idea. For example, we once created a project in Bonn — the former capital of West Germany — just one year after the Parliament of the reunited Germany moved to Berlin. I guess each Parliament is a theatrical building but here it was exciting to be in this abandoned space that looked more or less like the one in use now. The same architecture, the same seating arrangement, even the chairs had the same colour.

GA: If I remember well, it was a performance with real citizens from Bonn, reproducing live a real Parliament meeting in Berlin.



100% City: 100% Tokyo. © Yohta Kataoka.



Deutschland2. © ThiloBeu foto@theater.bonn.de.

HH: It is called *Deutschland2* — a copy or duplication of what was happening simultaneously in Berlin. The people in Bonn were normal citizens that chose a parliamentarian who they would like to copy. They got the original voice on the headphones and repeated what they heard. In Germany, we say if you vote you give your voice. I give my voice to the politician to represent me. And the idea was to get this voice back...

GA: Was that your first experiment outside of the black box?

HH: Hmm... No. There have been other projects before but it's one example of how a building can inspire the whole work. During the same research, we visited many towers and high-risers because we were interested in the perspective of looking down onto a public area and finally created the play *Sonde Hannover* — the stage is the city and the audience is seated on the top level of an office building, equipped with headphones and binoculars. Whatever is happening out there in the square, you look at it with such different sort of attention, or from a different angle, that it all gets staged in a way. It's all performative. And you can never get this in the theatre...

GA: You like to work with actors who are not really actors, who are themselves. In terms of the space, we could talk about it in the same terms: you like to find spaces that are themselves.

HH: It's an illusion that you can just be yourself and fully authentic when you are on a stage. You're not just a natural person but a person who is looked at and being observed so this is melting authenticity. But working with non-actors is more exciting for me because I'm interested in their story and knowledge. So, it's about their lives. I think that there are very interesting stories and very interesting perspectives, and that's something I want to bring, that's something I want to refresh the theatre with. To say, it's not roles, it's not old texts that we perform, it's not fixed situations, but something that we can frame, part of our reality.

There are also plays where we construct the whole set and that is completely artificial. *Situation Rooms*, for example, where we created a complete film set and invited experts to shoot 20 films simultaneously. And



Sonde Hannover © Rimini Protokoll.



Rimini Protokoll's truck transformed into a theatre. Photo courtesy of Rimini Protokoll.

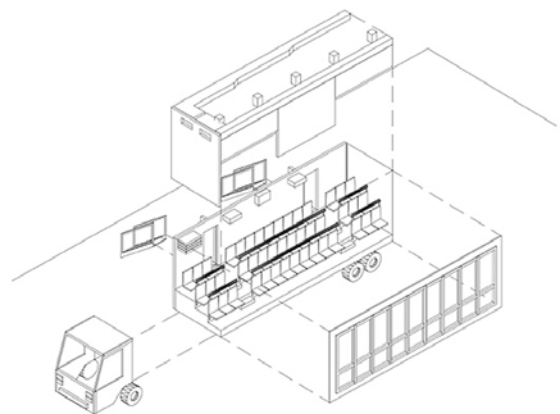
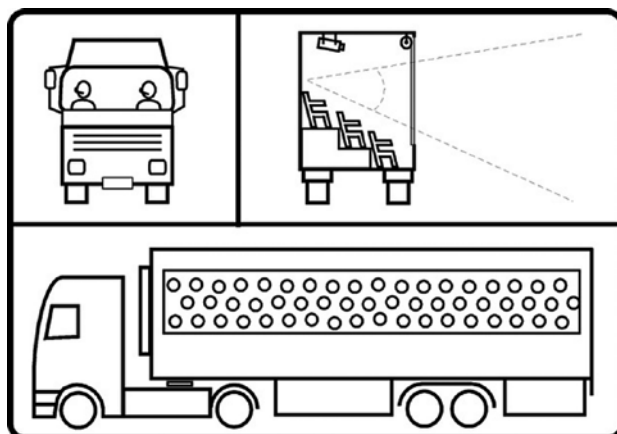
then the audience gets iPads and the films guide them into the set and make them follow their actions, while the real protagonists are gone.

And speaking about spaces — it's fascinating to create a situation where the audience is not really visible and is watching life outside. This can reveal very touching moments.

GA: That's also what the Rimini Protokoll's truck transformed into a theatre venue does.

HH: Yes, the truck is perfect. To me it's quite amazing how different I look at a situation when I am inside the truck and watch it through the big window. Somehow this frame makes you see everything very clearly. It's like a magnifying glass! You get very close to the people you watch and, in a way, to yourself. Because looking at your own city makes you reflect on your own life and lifestyle. What you experience is very emotional.

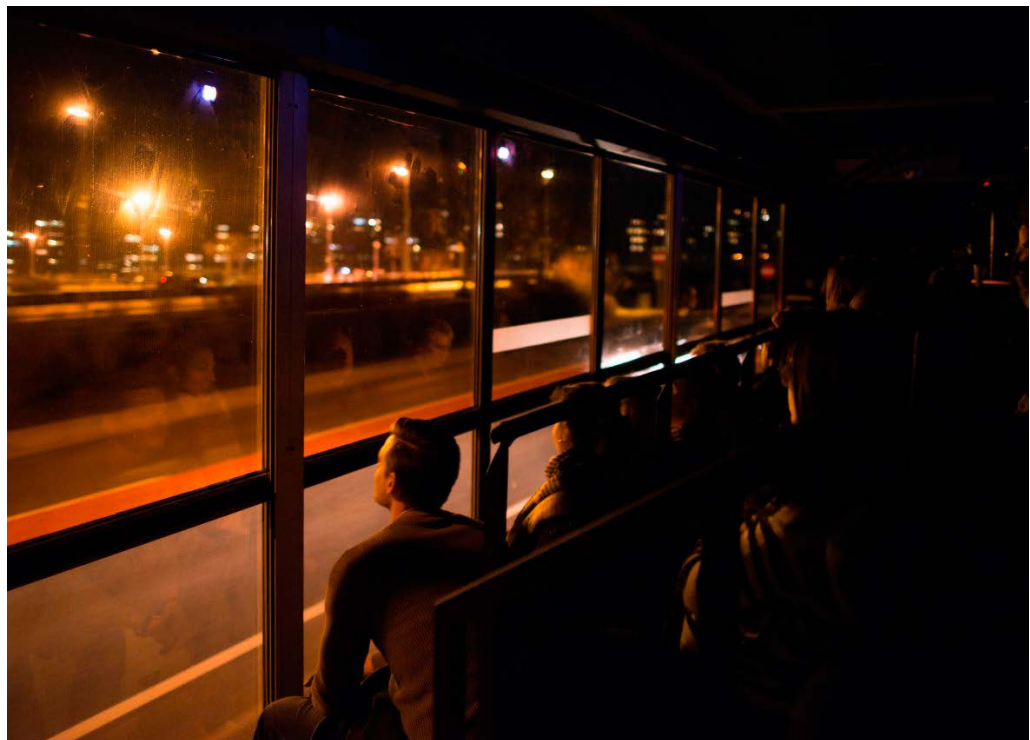
GA: I remember, here in Barcelona, there was this moment when the truck, at the *Cargo Sofia-Barcelona* show, went to the port, to the cargo port. And actually, the venue of the theatre-truck performed a kind of a panoramic view, like a tracking shot in the cinema. When you started to move in the



Rimini Protokoll's truck transformed into a theatre, the seating installed in the trailer takes 50 spectators. Plan courtesy of Rimini Protokoll [left]. Rimini Protokoll's truck transformed into a theatre. Axonometric view by Observatori d'espais escènics [right].

truck, you had all the port cranes in the background, and the police car was talking to you by a microphone and in motion. That created a kind of new perspective, of course, but also a sort of strange intimacy with the policeman who was guiding us.

HH: Yes, I think it's often touching when you slip into the perspective of a stranger, instead of just staying in your own little bubble. I think it's all about opening this and getting in this perspective of, for example, the police guy. To say, "oh, it's a police guy", but suddenly you also understand his role in our society.



Rimini Protokoll's truck transformed into a theatre. Photo courtesy of Rimini Protokoll.

GA: In that sense, the device, transforming a truck into a venue, was a design for a specific performance: *Cargo Sofia - X*. But then it became something that could be, as you said before at the symposium, your own venue, that the truck could be the Rimini Protokoll personal venue.

HH: This May we created a new play with it. It is called *Do's & Don'ts* and the protagonists are two children that question the way we create rules for everything. So, we used the same truck but play a completely different game and there are so many more possibilities for using it. For example, driving to the more rural areas, or just driving along one street, but very, very slowly – like a scanner...

GA: So, it's not only the urban realm, the reality is staged. Maybe there has to be a storyline behind, a script that guides your view.



Rimini Protokoll transformed a truck into a theatre. Photo courtesy of Rimini Protokoll.

HH: Sure, it's definitely a combination. With *Do's & Don'ts* we use the eyes of a child for example. Of course, you remember how you grew up in the city and what you were looking for, and which rules you understood, and when you enjoyed breaking them and how important it was to question and break them!

GA: You said that you will continue to use the transformed truck. Do you already have some ideas about how to use it next? What's your next project on that?

HH: The slow mode drive is definitely on my list. A quality of this mobile venue is to drive somewhere and really observe – I like to speak about insisting on an observation, on a gaze. You can actually put it almost everywhere and watch. To say that: I'm here to observe and I'm here to watch this, and this is a stage. I attach importance to this, and share a day just being there. What is the rhythm of a city like? Because most of the time in the city of course we pass by – you go from A to B and you pass by and don't stop to watch.

My colleague, Daniel, is planning to create a play that is actually connecting Berlin and Athens.

GA: Like a road trip?

HH: Yes, that's right – it will take a couple of days, though...



interActing with Architecture

Anna HOHLER

anna.hohler@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Anna Hohler is co-founder of the Compagnie un tour de Suisse, along with the actress and director H el ene Cattin. Since 2012 she has staged and performed two plays based on texts by architects in non-theatre venues in 28 different buildings and spaces. She has a degree in philosophy from the Universit  de Lausanne and is an architecture journalist and critic.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The Compagnie un tour de Suisse was created in 2012 out of the meeting between the actress and director H el ene Cattin and the architecture and dance critic Anna Hohler. Their shared interest in architecture and in travelling theatre provides the framework for their joint work. The aim is to stage texts by architects in non-theatre venues, to put a given place of the city into an immediate relation with the text and theatre action. In other words: unveil the architecture, heritage and social use of a building through its transformation into a stage while expressing a given architectonic thought by fitting it into a real stage.

The first play by the company, * tre un bâtiment - ein Gebäude sein*, based on writings by Peter Zumthor, was performed from 2012 to 2016 in 17 different locations in Switzerland, Austria, France and Spain. The second creation by the Swiss directors, *La transformation (Umbau)*, focuses on the Austrian architect Adolf Loos, pioneer of the Modern Movement, and was premiered in 2016 in a former chocolate factory on the outskirts of Lausanne. Today, these two plays have been performed in over 28 different architectural spaces, such as a swimming pool, a student's residence (Le Corbusier's in Paris), abandoned industrial warehouses, a former convent and the Mies van der Rohe Pavilion in Barcelona.

Keywords: architecture, performance space, built heritage, travelling theatre, nomadism, city, hospitality

Anna HOHLER

interActing with Architecture

A book is at the start of our theatre adventure: *Thinking Architecture* by Peter Zumthor (Zumthor, 2010; original 2006). It is a selection of eight lectures delivered by the Swiss architect at different times in his life, before being awarded the prestigious Pritzker Prize in 2009. The oral character of these transcriptions and his easy poetic way of speaking about architecture, within the reach of all, made us consider adapting them to the stage. We wondered: Why do plays usually not speak of architecture? Why does theatre – so closely linked to the space and scenography – not deal more often with something that is one of the bases of our daily life, its “receptacle”, according to Zumthor, i.e. architecture?

Based on the foregoing, given that our characters were going to speak of architecture, what would be the right scenography for them? It was clear that we did not have the resources to build a habitable set that could rival a real building. Neither would we expect the Avignon Festival to contract us for a creation at the Honour Courtyard of the Popes' Palace. But, above all, what we wanted to say, with Peter Zumthor's words, could not be illustrated with just one example of architecture. Of course, for us it was not about exemplifying or representing the architect's words but about *presenting them*, in the sense of Walter Benjamin (Benjamin, 2012; original 1994). And only architecture at a real scale made this possible.

A Nomadic Theatre

This is how in 2012 the first production of the Compagnie un tour de Suisse was born *Être un bâtiment - ein Gebäude sein*.¹ We worked without a curtain, but with costumes, a musical instrument (a small-scale grand piano), props and a minimal lighting and sound team. We rehearsed outside the place of

1. We had already scheduled performing in the German part of Switzerland (hence the bilingual title), but we did not yet know that two years later we would be on tour in Seville and Barcelona and with a version in Spanish, called *Ser un edificio*. <<http://www.cieuntourdesuisse.ch>>

creation, a café-théâtre that held other activities. We imagined the development of the show in the space without being able to experience it and we settled just a few days before the premiere in that small industrial warehouse, in the city of Lausanne. We accommodated up to 60 people per performance but the scarce 150 metres did not allow them to move during the show in order to expand their field of vision. Thus, with the aim of breaking down the frontal viewpoint — of enabling the eyes of the audience to wander through the building — the characters moved: we performed among the audience, we escaped through the window or went up a ladder to make the most of the twilight that came through the skylight. In order to discover the building's architecture, the audience had to turn around to see us perform next to or behind them.

Some months later, after three other productions in very different locations (a library, a museum and an art foundation), we confronted a venue that was three times bigger: we performed on different floors of the Kunsthhaus Bregenz, in Austria, a contemporary art museum designed by Peter Zumthor in the 1990s. There the audience could move: the show began in the goods lift, developed on the second floor and ended on the third. The majestic staircase was incorporated into the show, its ascent forming part of the *mise-en-scène*. We wanted the audience not only to listen to the words that speak of architecture, the texture of the materials or the shape of beauty but also for them to feel and notice the built space with their own senses.

Presenting the play in Bregenz, in this prestigious building by the architect whose texts we perform, was a unique opportunity but also an exception: our aim was not, and has never been, to present the texts of an architect in his or her own architecture, a requirement that would limit us too much when choosing the location for the next performance.

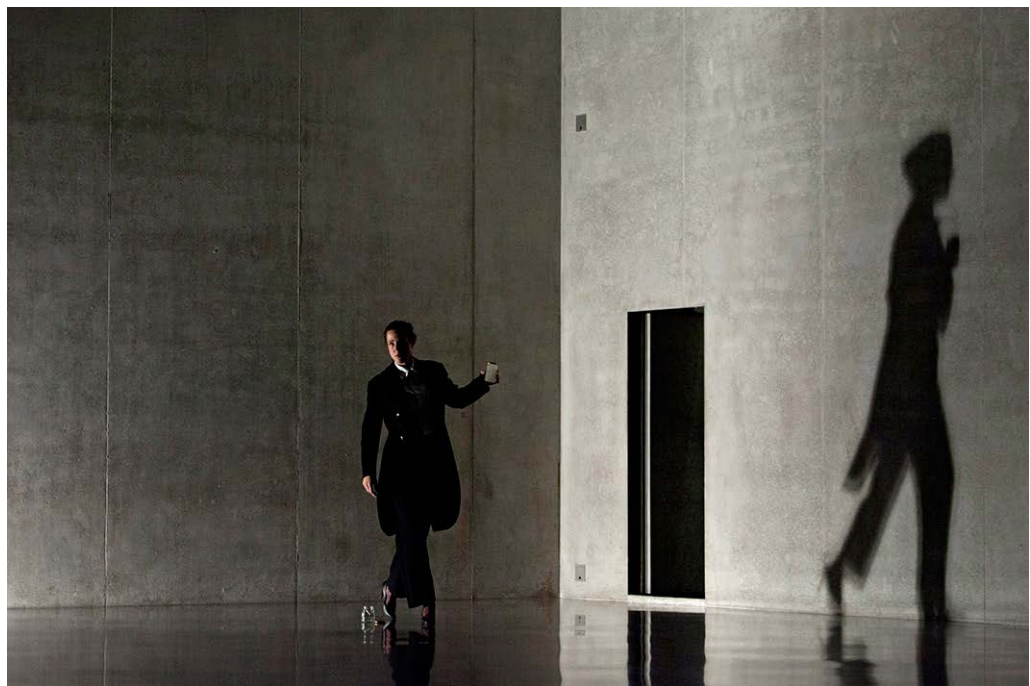


Photo 1. *Ein Gebäude sein*, Kunsthhaus Bregenz, Austria, 2012. © Philipp Ottendoerfer.



Photo 2. *Ein Gebäude sein*, Seebad Luzern, Switzerland, 2014. © Philipp Ottendoerfer.



Photo 3. *Être un bâtiment*, Ancien Manège de La Chaux-de-Fonds, Switzerland, 2013. © Philipp Ottendoerfer.



Photo 4. *Ser un edificio*, former convent of Santa María de los Reyes, Seville, 2014. © Francesco Della Casa.

Being nomadic in our case means that in seven years and with two productions — in 2016 we premiered the company's second play based on Adolf Loos' texts — we have performed in 28 different places, in three languages (French, German and Spanish) and in four countries. They are 28 buildings of very different type, size and style. We have performed for instance in a students' residence (Le Corbusier's in Paris), a railway depot, a furniture shop, a foundation (the Mies van der Rohe Pavilion in Barcelona), a church, a former convent or a swimming pool.

This nomadism also means that at each stop the architecture not only suggests a new framework, a unique setting for the same text and the same characters, but also provides us with new dramaturgic resources. And, to



Photo 5. *Ser un edificio*, Mies van der Rohe Pavilion, Barcelona, 2015. © Philipp Ottendoerfer.

some extent, architecture itself becomes the third character of the show. But given that most of the audience only attend one performance, in a single place, they do not always realise this potential. For instance, a spectator asked us, after the performance in a swimming pool by the lake, how we would perform the same play without a boat and without a lake.

Recovering the Democratic Function

But there is more: in each place, in each performance, we invite the audience to come to a building that usually does not function as a theatre. And this – calling a public meeting in a given place – always has a political meaning. The French playwright Denis Guénoun notes:

L'acte, politique, de convoquer une représentation peut appeler le public dans une rue, ou un édifice – dans un champ, c'est rare. Dans la rue, c'est un attroupement : est politique le choix de la place, de l'heure, ainsi que la composition et la forme de l'assemblée. Chacun de ces caractères traduit un rapport très précis à l'organisation de la cité, et formule une sorte de discours par rapport à elle [...]. Dans un édifice, il reste quelque chose de ces déterminations. Le site du bâtiment (banlieue ou vieille ville ?), sa forme et le système de ses fonctions internes, ce qu'il suppose de choix quant à l'heure, la durée, le déroulement des représentations : voilà les premières inscriptions de la politique. L'instance politique qui commande le théâtre, c'est d'abord l'architecture. (Guénoun, 1998: 11)

The political agency that first governs theatre is architecture, Denis Guénoun points out. In the case of our nomadism, this means that through the place chosen for each performance we necessarily add a new layer of meaning to it, which will resonate with the text performed. Before continuing to speak of architecture in theatre buildings – this is our other purpose – Denis Guénoun suggests that the choice of any building as an ephemeral performance space gives the performance a political tone: the location of the building in the city, its shape and functions, translate a precise link with the urban, social and political arrangement of the city. Moreover, each building (or its function) imposes limits concerning the times and development of the performance: in a library or a museum we must perform – and rehearse! – outside opening hours, and sometimes we must negotiate to get permission to use one part or another of the building. In Porrentruy, for instance, a small town in the canton of Jura, we performed in a 16th century stately home, uninhabited and being reformed. The locals knew about it but could never enter. In this case, the theatre performance enabled the building to be open to the public for two afternoons.

Sometimes the socio-political dimension becomes subtler. In general, our best allies are the caretakers. They know “their building” better than anyone, lend us a key, allow us to rehearse yet another hour and are proud of seeing the building transformed into a stage for a few days.

Since our company was founded, one of our objectives has been to encourage the residents in a town or building to rediscover its architectonic

heritage and offer its inhabitants or users the opportunity to get to know it better. In this respect, our nomadism is for us a way of recovering the basic democratic function of theatre.

The Political Implication of the Text

In our second play, the relationship with the audience becomes even closer. We perform writings by the Viennese architect Adolf Loos (1870-1933) (Loos, 1993; original 1897-1933). He was a pioneer of the Modern Movement and had contacts with the artistic avant-garde of his time: he was a friend of Arnold Schönberg, Oskar Kokoschka and Karl Kraus. Loos published articles and pamphlets in the press almost daily and even founded his own magazine (although only two issues were released). He greatly enjoyed discussing in the cafés and his home was always open at lunch. Our show – called *La transformation (Umbau)* or, in the event of performing it in Spanish, *La transformación* – translates this desire to chat and share a table on the stage, at which we invite some members of the audience to sit with the two characters – the two actresses personifying two men, Adolf Loos and Karl Kraus – and to eat a few spoonfuls of stew.

Moreover, while Peter Zumthor's lectures mainly deal with aesthetic issues and the philosophical component of the notion of inhabiting, Adolf Loos's writings have a stronger controversial or even political character. This significantly intensifies the resonance between the words of the actresses and the spaces or the architecture surrounding them. Adolf Loos does not hesitate to apostrophise the figure of the architect-creator: his or her works “dishonour” the lake, are not like the houses built by country people and their great-great-grandfathers, “as beautiful as a rose or a thistle, as a horse or a cow” (Loos, 1993 (II): 23-24). Neither does he hesitate to ridicule the



Photo 6. *La transformation (Umbau)*, Johanneskirche Luzern, Switzerland, 2018. © Philipp Ottendoerfer.



Photo 7. *La transformation (Umbau)*, Monte Verità, Ascona, Switzerland, 2018. © Philipp Ottendoerfer.

Swiss authorities, who reproached him for not ornamenting a porter's lodge enough on the shore of the Geneva Lake. Finally, in his fable "The Poor Little Rich Man", Loos mocks the client's misfortune, a "poor rich man" victim of the authoritarianism and arrogance of his architect. In this way, Loos constantly challenges the architect's authority as a creator but also the role of the users and their way of making the city and its architectures their own. Perhaps the essence of the show *La transformation (Umbau)* lies in challenging, in this case from the stage: it challenges the resources of the theatre, the role of the audience and how they make the theatre space their own. It is, in short, an invitation to turn our public buildings and spaces into places of hospitality.



Bibliography

- BENJAMIN, Walter. *Imágenes que piensan* (texts collected posthumously). Original title: *Denkbilder* (1994). Madrid: Abada Editores, 2012.
- GUÉNON, Denis. *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*. Belfort: Circé, 1998 (1992).
- Loos, Adolf. *Escritos I (1897-1909) y II (1910-1932)*. Translation from German by Alberto Estévez, Josep Quetglas and Miquel Vila. Original titles: *Ins Leere gesprochen. 1897-1900* (1987), *Trotzdem. 1900-1930* (1988), *Die potemkin'sche Stadt. 1897-1933* (1983). Madrid: El Croquis Editorial, 1993.
- ZUMTHOR, Peter. *Thinking Architecture*. Translation from German by Maureen Oberli-Turner. Original title: *Architektur denken* (2006). Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2010.

other
doc-
umen
ts

FFF: The Friendly Face of Fascism. For an Aesthetics of Devices

Roger BERNAT and Roberto FRATINI

Roger Bernat <rb@rogerbernat.info> i Roberto Fratini (CSD)

BIOGRAPHICAL NOTES:

Roger Bernat: Bachelor's Degree holder in Dramatic Art, speciality Direction and Dramaturgy, from the Institut del Teatre, he is the creator and director of shows that have been translated into several languages and performed in over 30 countries.

Roberto Fratini: Playwright and professor of Dance Theory at the CSD in Barcelona (Institut del Teatre). He has lectured at the Università Statale in Pisa and in L'Aquila. He leads workshops and gives masterclasses and lectures in several academic and theatre institutions around the world. He has published *A Contracuento. La danza y las derivas del narrar* (Ediciones Polígrafa, 2012) and *Filosofía de la danza* (Edicions UB, 2015) with Magda Polo Pujadas and Bàrbara Raubert.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Manifest of the theatre company The Friendly Face of Fascism founded in 2008 by Roger Bernat and others, featuring the guidelines of an aesthetics of devices.

Keywords: manifest, mobilisation, participation, interactivity, play, device, aesthetics, audience, phantasmagoria, fascism

Roger HOHLER and Roberto FRATINI

FFF: The Friendly Face of Fascism.¹ For an Aesthetics of Devices²

FFF shares with its time the aim of keeping the population permanently mobilised. In the “society of the spectacle” we are all performers.

FFF does not produce shows but rather designs devices. Its audience is not made up of motivated observers. The idle operators are the audience and the leading characters.

FFF blurs the line between actors and spectators, and between activity and passivity. The FFF spectators are both victims and executioners. FFF does not seek to de-dramatise the world or dramatise theatre. FFF is cruel rather than cathartic theatre.

FFF produces devices that help interaction. Users manipulate the device and the device manipulates users. So FFF devices are political artefacts.

FFF knows no barriers between stage and stalls, between public and private. There is no distinction between those who participate and those who, remaining on the sidelines, perform the role of spectators. Every corner, physical or mental, will be absorbed by the artefact. FFF is *total-itarian* theatre.

1. *The Friendly Face of Fascism* is the name of a theatre company formed by Roger Bernat, Roberto Fratini, Txalo Toloza, Cristóbal Saavedra, Ana Rovira, Marie-Klara González and Helena Febrés. It was named as such in 2008 by Pedro Soler and Roger Bernat. Some of its shows are *Domini Públic* (Teatre Lliure, Barcelona, 2008), *La consagració de la primavera* (Teatro Milagro, Mexico, 2010), *Please, Continue (Hamlet)* (Théâtre du Grütli, Geneva, 2011), *Pendent de votació* (Centro Dramático Nacional, Madrid, 2012), *Desplazamiento del Palacio de La Moneda* (STML, Santiago, 2014), *Numax-Fagor-plus* (Kunsten Festival Des Arts, Brussels, 2014), *No se registran conversaciones de interés* (MUCEM, Marseilles, 2016-17) and *The Place of the Thing* (Documenta 14, Athens-Kassel, 2017).

2. This manifest is inspired by the *Manifiesto Canalla* (La Fura dels Baus, Barcelona: 1983) and the *10 items of the covenant* (Laibach, *Nova Revija* No. 13-14, Ljubljana: 1983. Translated into English online).

Nobody enjoys FFF devices. By acting, spectators perform their emancipation as best they can and take on, perplexed, their role as operators. By legitimising the tools of emancipation the user obliterates diversion.

FFF replaces pleasure with a complex form of joy or *jouissance*, recalling that *jouissance* is the lived plenitude of a substantial lack. Dissatisfaction is the heart of the aesthetics of the device.

FFF spectators work to produce their own image. FFF spectators are idealistic workers who, as a reward for their endeavour, receive fragments of its political fiction.

FFF spectators are workers who belong to a system. Abusing the spectator – *excess* – gives the device a form – *Grace*. FFF receives spectators as a treasure with the sole purpose of squandering them. FFF is the value added of the system, its *squandering*.

FFF finds its form in the interaction between device and users. The more invisible the device, the more visible the interaction. However, far from alluding to virtual “relational” harmonies, FFF considers that the only beauty of relations is their unbeatable difficulty.

FFF does not have a language or style of its own. FFF does not express the vision of an individual and neither is it the result of a territory, a landscape or a country. FFF borrows the language of power. FFF is the copy of the system, its *realization*.

FFF *is* a technology and spreads *through* technology. Programming, planning and design enable both the autonomy and control of the spectator.

FFF fosters mobilisation and achieves inhibition.

FFF fosters interactivity and achieves interpassivity.

FFF fosters play and achieves tedium.

FFF fosters exploitation and achieves conspiracy.

FFF fosters noise and achieves silence.

FFF cultivates crowds and harvests solitudes. These paradoxes will enable phantasmagoria: the fictitious memory, the spectral appearance of a collective subject that was once called people. This ghost is to the solitary spectator what the father’s ghost was to Hamlet: an instigation to “do theatre”.

FFF targets an immobile crowd confined to the seat – like the worker to the laptop, the pupil to the desk or the sick person to the bed – and invites them to pretend.

FFF doesn't share the ghost of the avant-gardes for which the spectator is a passive being that has to be awakened. FFF mistrusts a male theatre that imagines a female audience.

FFF also does not share the fantasy of *prose theatre* in which the committed spectator goes to the theatre to confirm that the artist is also committed. FFF mistrusts a theatre that invites the cleansing of consciences in the saving waters of the stalls. If at least the theatre was the last place to get bored! But even this last hope, in a permanently mobilised society, conceals the false conscience of those who seek to falsify the world by simplifying theatre.

FFF cultivates conscious fiction. FFF doesn't represent the crowd but produces it. *The Friendly Face of Fascism* is the audience made form.

Roger Bernat and Roberto Fratini.
Barcelona, 21 December 2018.





EL COR:

[...]

Heu arribat, amb un últim impuls,
al final que tants anys heu esperat.

Electra, final
Sòfocles.

Traducció de Feliu Formosa

